

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tadeáš Kadlec

Salon à l'italienne
Geneze fenoménu oválného sálu mezi Francií, Itálií
a Rakouskem 17. století

Salon à l'Italienne. The Inception of the Oval Hall Phenomenon Between the
17th Century France, Italy and Austria

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Richard Biegel, PhD.

Rád bych poděkoval všem, kteří mi při psaní této práce pomáhali, zejména vedoucímu PhDr. Richardovi Biegelovi PhD. za motivaci, PhDr. Pavlovi Zahradníkovi za poskytnutí cenného rukopisu jeho archivní rešerše a panu Janovi Pelánkovi za vřelé přijetí na jeho zámku v Týnci.

Tuto práci bych rád věnoval své matce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31.7.2017

Tadeáš Kadlec

ABSTRAKT (CZ)

Centrální sál oválného půdorysu je výrazným jevem evropské profánní architektury 17. století. Ve francouzském prostředí jsou podobné sály označovány termínem „*salon à l'Italienne*“, který kromě toho, že ilustruje specifický prostorový charakter dané místnosti naznačuje i pravděpodobnou italskou inspiraci. Práce sleduje genezi tohoto fenoménu v prostoru mezi Itálií a Francií a jeho šíření až do prostoru střední Evropy. Naznačuje možné tvůrčí vazby mezi italským, francouzským a rakouským prostředím a v dílech nejvýznamnějších místních architektů – Louise Le Vaua, Gianlorenza Berniniho, Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a Giovanniho Battisty Alliprandiho ilustruje dynamický charakter migrace uměleckého tématu Evropou.

Klíčová slova: *architektura 17. století, salon, ovál, Louis Le Vau, Gianlorenzo Bernini, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Giovanni Battista Alliprandi, Francie, Itálie, Rakousko*

ABSTRACT (EN)

The centrally planned oval hall is a significant phenomenon in the history of the European architecture of the 17th century. In the French region these halls are called „*salon à l'italienne*“, which implies not only a specific attitude to spacial design of interior, but also a possible Italian inspiration. This work focuses on the inception of the oval hall phenomenon between Italy and France and follows it's propagation to the region of the Central Europe – through the work of the most important regional architects: Louis Le Vau, Gianlorenzo Bernini, Johanna Bernhard Fischer von Erlach and Giovanni Battista Alliprandi.

Key words: *architecture of the 17th century, salon, oval, Louis Le Vau, Gianlorenzo Bernini, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Giovanni Battista Alliprandi, France, Italy, Austria.*

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Salon à l'italienne v tvorbě Louise Le Vaua v letech 1639–1654	10
2.1. Stavby Louise Le Vau pro Louise Hesselina	11
2.2. Le Raincy	14
3. Salony zámků v Meudon a Vaux-le-Vicomte	21
3.1. Meudon	22
3.2. Vaux-le-Vicomte.....	23
4. Louvre: královská stavba v rukou ministrů (1653–1664)	30
4.1. Louis Le Vau a dostavba Louvru (1653-1664)	31
4.2. Colbert, Bernini a události roku 1664	36
5. Italské intermezzo: Řím v době pobytu J. B. Fischera von Erlach	41
6. Salon à l'italienne: francouzské schéma ve střední Evropě?	46
6.1. Pražský palác Františka Karla Přehořovského z Kvasejovic	46
6.2. Giovanni Battista Alliprandi a zámek v Týnci jako francouzské château	50
7. Závěr	58
8. Seznam použité literatury	59

1. Úvod

Ve své práci se budu věnovat genezi zámecké a palácové dispozice určené umístěním vícepatrového oválného sálu v jejím středu. Sálu – *salonu*, který svým půdorysným tvarem, výškou a centrálním umístěním v organismu stavby narušuje hranici mezi interiérem a exteriérem. Vnitřní prostor proniká skrze obvodové zdi budovy a ovlivňuje i její vnější výraz, zejména hmotový. Užívání extravagantního oválného sálu v reprezentativních šlechtických sídlech se v průběhu sedmnáctého a osmnáctého století stává prakticky celoevropským fenoménem. Termín *salon à l'italienne* vyjadřuje ve francouzském prostředí poměrně přesně charakter určité místnosti. Naznačuje její velikost, výšku, tvar a umístění ve stavební dispozici. Navíc také určuje její účel, tedy způsob využití ve funkčním rozvrhu budovy – ve francouzštině označovaném jako *distribution*.¹

Abych zajistil správné chápání označení *salon à l'italienne*, považuji za nutné nejprve podrobněji vysvětlit význam obou částí tohoto pojmu a zejména upozornit na různé možnosti jeho interpretace. Jak napovídá epiteton *constans à l'italienne*, kořeny tohoto fenoménu byly alespoň ve Francii tradičně nalézány právě na území dnešní Itálie. Přitom je nutné mít na mysli, že ve francouzském kontextu je prostor Itálie vnímán odlišně než v kontextu středoevropském – zejména díky jednodušší dostupnosti bez těžko překonatelné bariéry alpských hřebenů, byl francouzský a italský prostor vždy v užším kontaktu. Označení *salon* se ve francouzské teoretické literatuře vyskytuje až zpětně po jeho uvedení do praxe. Na plánu pro zámek ve Vaux-le-Vicomte z roku 1656 opatřil architekt Louis Le Vau popiskem „*Sallon*“ monumentální příčně orientovaný oválný sál umístěný na prominentním místě – ve středu dispozice, mezi dvěma parádními

¹ Podobné téma ve svých pracech zvolili i Dietrich Feldmann a Monika Melters. Feldmann se ve svém článku *Das Hôtel de La Vrillière und die Räume „à l'italienne“ bei Louis Le Vau* zaměřuje výhradně na užívání tzv. *chambre à l'italienne* v díle Louise Le Vaua, a to pouze do roku 1643, resp. započítí zámku v Le Raincy. Monika Melters ve svém *Chambre und salon à l'italienne: Zur Entwicklung barocker Raumformen aus der Architekturtheorie bei Louis Le Vau und den Nouveaux Riches* sice pole vlastního výzkumu poněkud rozšiřuje, ovšem při hledání pramenů této dispoziční formule dochází k poněkud reduktivnímu závěru. Možnou souvislost mezi děním na francouzské stavební scéně a prostorem střední Evropy naznačuje ve své novější a stručnější práci *Innovation und Imitatio: die Architektur der „noblesse de robe“ und ihr europäischer Modellcharakter*. FELDMANN 1982; MELTERS 2008; MELTERS 2011.

apartmány.² Augustin Charles D'Aviler ve svém *Cours d'architecture* z roku 1691 posléze přiřadil k heslu *salon* následující definici:

SALON. Grande Piece au milieu d'un Corps-de-logis, ou à la teste d'une Galerie, ou d'un grand Appartement, laquelle doit estre de symmetrie en toutes ses faces; & comme sa hauteur comprend ordinairement deux Étages, & a deux rangs de Croisées, l'enfoncement de son Plafond, doit estre cintré, ainsi qu'on le pratique dans les Palais d'Italie. Il y a des Salons quarrez, comme celui de Clagny: de ronds & d'ovales, comme ceux de Vaux & de Rincy: d'octogones, comme celui de Marly & d'autre figure.³

Ačkoliv D'Aviler v předložené definici odkazuje na italské paláce, přívlastek *à l'italienne* výslovně neuvádí. Signifikantními vlastnostmi *salonu* jsou jeho tvar, výška, způsob zaklenutí a umístění v dispozici – ve středu *corps-de-logis* nebo na jiném privilegovaném místě. Termín *salon à l'italienne* v plném znění poprvé používá snad až Jacques-François Blondel v roce 1737 v popisu vzorové dispozice venkovského sídla, avšak italskost *salonu* pro něj spočívá pouze v jeho „veliké výšce“.⁴

Aplikování termínu *salon à l'italienne* na architektonickou produkci ve Francii mnou zkoumaného období (cca do roku 1665) je tedy v podstatě anachronické. Daleko nejčastěji se přímo v sedmnáctém století setkáváme s označením *chambre à l'italienne*.⁵ Jaké prostorové vlastnosti primárně přisuzuje místnosti přívlastek *à l'italienne*, naznačuje srovnání francouzské a italské stavební praxe, které předestírá Louis Savot v traktátu *De l'architecture françoise des bastimens particuliers*, prvně publikovaném již roku 1624. Sály vystavěné po francouzském způsobu jsou podle něj zpravidla obdélné a kryté plochým trámovým stropem. Vůči tomuto způsobu „à la Françoise“ staví italskou koncepci

² PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 69.

³ „SALON. Velká místnost ve středu corps de logis nebo na konci galerie nebo parádního apartmánu, která musí být na všech svých stranách symetrická; a protože její výška zahrnuje obyčejně dvě podlaží a dvě řady okenních otvorů, musí být tvar jejího stropu kulatý, tak jako je činěno v italských palácích. Jsou salony čtvercové, jako ten v Clagny: kruhové a oválné, jako ty ve Vaux a v Raincy: oktogonální, jako ten v Marly i další tvarů.“ – D'AVILER 1691, 815; překlad autor.

⁴ „[...] sa grande élévation lui a fait donner le nom de Salon à l'Italienne“ – BLONDEL 1737/38, sv. I., s. 31; FELDMANN 1982, 414-415.

⁵ Jak upozorňuje Alexandre Cojannot, jedná se o termín rozkročený mezi hovorovou řečí a profesionálním slovníkem, a tedy ve stejné době označující různé skutečnosti. COJANNOT 2012, 56-60.

prostorné reprezentační místnosti prakticky do opozice, ačkoliv ještě nepoužívá přímo označení *à l'italienne*:

[...] Les Italiens [tiennent les salles] plus belles quand elles sont rondes, ou quarrées, [...] que si elles estoient oblongues, au contraire des François, qui n'employent guieres que la forme oblongue, pour n'avoir des poutres d'assez longue & forte portée [...]. Or les Italiens sont hors de ces inconveniens, d'autant qu'ils eslevent la hauteur de tel genre de salles jusques sous la couverture, n'estant par ce moyen obligez à les fermer, & couvrir par le haut d'un plancher.⁶

Z tohoto úryvku jasně vyplývají (podobně jako u D'Avilerovy definice *salonu*) tři principy koncepce sálu přisuzované Italům. Takový sál má zpravidla centrální půdorys, proniká svou výškou stavby až do úrovně krovu a je na vrcholu zaklenut. Právě zaklenutí – *couvrement cintré*, se později stane pro označení *à l'italienne* hlavním kritériem, jak naznačuje komentář Françoise Blondela, kterým byla opatřena další vydání Savotova spisu z let 1673 a 1685, a který vyjadřuje určitý posun⁷ ve významu tohoto termínu:

[L'auteur] entend parler des salles Italiennes qui sont cintrées, dont l'usage est devenu fort commun en France, où l'on cintre non seulement les sales, salons, galeries & vestibules; mais les chambres mesmes & les cabinets avec des arcs surbaissez, qui ne gastent rien aux logements de dessus.⁸

Blondelovo chápání pojmu umožňuje opatřit přívlastkem *à l'italienne* i další části apartmánu, pokud jsou zaklenuté, a navíc zdůrazňuje možnost vyhnout se zásahu do dalších podlaží stavby použitím stlačeného oblouku. To v zásadě znejasňuje, dokonce neguje, původně jednoznačnou charakteristiku „italského sálu“ tak, jak ji uvedl Savot, jehož definici budu v následujícím textu považovat za závaznou.

⁶ „Italové [považují sály] za krásnější, pokud jsou kulaté nebo čtvercové, [...] než kdyby byly obdélné. Naproti tomu Francouzi, kteří nepoužívají než tvar obdélný, neboť nemají trámy dost dlouhé a nosné. Ovšem Italové se vyhýbají těmto nepříjemnostem, dokud zvětšují výšku tohoto druhu sálů až pod střechem, čímž nejsou nuceni je uzavírat a shora krýt trámovým stropem.“ – SAVOT 1624, 75-78; překlad autor.

⁷ COJANNOT 2012, 59.

⁸ „[Autor] tím rozumí italské sály, které jsou klenuté, a jejichž užívání se stalo ve Francii velmi běžným, kde jsou klenbou opatřovány nejen sály, salony, galerie a vestibuly, ale dokonce i ložnice a kabinety, [a to] oblouky stlačenými, které nijak nenarušují vyšší podlaží.“ – BLONDEL, in: SAVOT 1673 (1685), 83.

Přestože je pojem *salon à l'italienne* pevně spjat výhradně s francouzskými dějinami architektury, domnívám se, že jeho užití je legitimní i v prostředí střední Evropy. Antagonismus francouzského a italského, který vyjadřuje výše citovaná Savotova definice, vnáší do pojmu *salon à l'italienne* určité napětí. Napětí, které naznačuje přenos, cestu motivu mezi Apeninským poloostrovem a Francií. Tento termín, stejně návodný jako matoucí, chápu především jako určitou metaforu: Johann Bernhard Fischer von Erlach syntetizuje v návrzích, kterými se budu zabývat, italské vzory a francouzské vzory *à l'italienne*. Přitom je otázkou, do jaké míry jsou jím reflektované italské dispozice již zpětně ovlivněny soudobou francouzskou architektonickou produkcí *à l'italienne*. To naznačuje, že proces šíření tématu oválného sálu Evropou má spíše než charakter jednoduché úsečky podobu složité sítě, rozepjaté mezi jednotlivými kulturními oblastmi a utkané z tenkých vláken inspirací, kmitajících v obrazotvornosti stavebníků a tvůrců od jednoho uměleckého centra k druhému a zpět. Není vyloučeno, že dokonce Giovanni Battista Alliprandi se při koncipování svých návrhů obracel přímo k „primárním“ italským a francouzským vzorům. Mým cílem bude rozvrhnout možnosti čtení vrstev tohoto plastického procesu a naznačit místo, které v něm zaujímají díla nejvýraznějších tvůrců – od Francie přes Itálii až k Rakousku a Čechám.

2. *Salon à l'italienne* v tvorbě Louise Le Vaua v letech 1639–1654

Uvedení prostorových forem *à l'italienne* do francouzského stavebního rejstříku bývá přičítáno architektovi Louisovi Le Vauovi. Jean-Marie Pérouse de Montclos ho ve shodě s Dietrichem Feldmannem označuje přímo za importéra místností „řečených *à l'italienne*“.⁹ Jak zdůrazňuje Alexandre Cojannot, k examinaci Le Vauovy role v procesech rozvíjení a šíření takových prostor musí být přistupováno opatrně, s vědomím typologických nuancí a terminologických nejasností či nepřesností, se kterými je, a zejména v minulosti byl, přídomek *à l'italienne* užíván.¹⁰ Cojannot navíc upozorňuje na existenci precedentů podobných místností v historii francouzské architektury – v Tuilerijském a snad i Lucemburském paláci, zejména však v případě salonu zámku v Richelieu.¹¹ Architekt Louis Le Vau je jednou z nejvýraznějších postav francouzské architektury 17. století. Narodil se kolem roku 1612 a je zpravidla kladen vedle Jacquese Lemerciera a François Mansarta jako jeden ze „zakladatelů klasicismu“.¹² Okolnosti jeho vzdělání nejsou známy – vedle teorie o jeho formaci v ateliéru Jacquese Lemerciera¹³ se zdá pravděpodobnější hypotéza o praxi u stavitele Michella Villeda, rodinného známého a budoucího častého spolupracovníka, přičemž je možné vyloučit významnější vliv Le Vauova otce, řadového kameníka.¹⁴ Le Vauovou první zakázkou byla zřejmě stavba hotelu pro Guillema Bautru z let 1634-1636, tedy (podobně jako u F. Mansarta) ještě z doby před dosažením plnoletosti. Výrazným mezníkem v Le Vauově tvorbě je rok 1654, kdy získává titul *premier architecte du roi*, čímž se stává architektem té nejvyšší možné prestiže – hlavním architektem krále Ludvíka XIV. Tato událost umožňuje orientačně rozdělit jeho kariéru na dva úseky téměř stejné délky – mezi lety 1634 a 1654, a poté do roku 1670, kdy Le Vau ve věku 57 nebo 58 let umírá.¹⁵

⁹ PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, 67.

¹⁰ COJANNOT 2012, 59.

¹¹ Idem.

¹² HAUTECOEUR 1948, BLUNT 1999.

¹³ BALLON 1999, 93.

¹⁴ COJANNOT 2012, 19 ad.

¹⁵ Respektuji zde dělení, které navrhuje Alexandre Cojannot, když svou knihu z roku 2012 věnovanou rané Le Vauově kariéře ohraničuje právě rokem 1654.

V první části své práce se budu v duchu článku Dietricha Feldmanna¹⁶ zabývat užíváním převýšeného centralizujícího prostoru v rané kariéře Louise Le Vaua, přičemž první pointou bude *salon à l'italienne* zámku v Le Raincy, který Feldmann chápe jako jakési završení určité vývojové řady prostorů *à l'italienne* – jako „nic jiného než *chambre à l'italienne*, která byla učiněna srdcem zámku.“¹⁷ Domnívám se ovšem, že pokud je vůbec možné uvažovat o jakési kontinuální vývojové řadě vedoucí v rané tvorbě Louise Le Vaua k salonu zámku v Le Raincy, je nutné uskutečnit určitou selekci.¹⁸ Ze sedmi Feldmannem uvedených příkladů *chambre à l'italienne* považuji ve spojení se salonem zámku v Raincy a v logice své práce toliko dvě za signifikantní – totiž *chambre à l'italienne* v pařížském hotelu Louise Hesselina a v jeho venkovském sídle v Chantemesle. Jejich analýzu výrazně komplikuje fakt, že obě stavby byly zničeny. Zdá se, že právě tyto místnosti, v obou případech pravděpodobně navržené Le Vauem, měly v rámci celkové stavební dispozice singulární význam a sloužily výhradně k reprezentaci stavebníka. Obě *chambre* zřejmě spojoval čtvercový, respektive téměř čtvercový, půdorys a výrazná vertikálnost jejich objemu.

2.1. Stavby Louise Le Vau pro Louise Hesselina

Louis Hesselin, vlastním jménem Louis Cauchon, seigneur de Condé a *maître de la chambre aux deniers*, proslulý milovník umění titulovaný jako *intendant des plaisirs du roi*, se v roce 1638, příznačně po několikaměsíčním pobytu v Itálii, rozhodl provést úpravy na svém venkovském sídle v Chantemesle (Chantemerle).¹⁹ Úkolový sazebník z 20. června 1639 zde mezi jinými pracemi

¹⁶ FELDMANN 1982.

¹⁷ „Dieser Salon sheint seinerseits nichts anderes als eine *Chambre à l'italienne* zu sein, die zum Herzstück eines Schlosses gemacht worden ist: ...“ – Idem 412; překlad autor.

¹⁸ Cojannot v reakci na Feldmannův článek zdůrazňuje fakt, že v případě *chambre à l'italienne* hotelu de La Vrillière z roku 1639 Le Vau pouze upravoval již existující apartmán, totiž zřízením alkovny v prostoru *chambre* – ložnice. Obohacení ložnice přidáním alkovny, tedy nižšího a intimnějšího prostoru, ve kterém byla umístěna postel, se nicméně stalo zásadní inovací, kterou Le Vau obohatil repertoár francouzské stavební typologie. COJANNOT 2012, 49-55.

¹⁹ Idem.

uvádí zejména zřízení místnosti nazvané právě „chambre à l'italienne“.²⁰ Jedná se zřejmě o první užití tohoto termínu v praxi.²¹ Jméno architekta sice není pro tento stavební podnik doloženo, nicméně je pravděpodobné, že jím nebyl nikdo jiný než právě Louis Le Vau. Ten totiž prokazatelně vytvořil návrh Hesselinova městského paláce, jehož stavba byla započata nejspíše roku 1640, tedy bezprostředně po provedení stavebních úprav v Chantemesle.²²

V půdorysu téměř čtvercová síň průměrné výměry (5,8 × 7,1 m) vynikala zejména svou výraznou výškou. Stěny pojednané prvky dórského řádu měly dosahovat přibližně výšky 5,8 m, po přičtení výšky vzepjaté klenby (více než 1 m) dosahovala celková světlost místnosti téměř sedmi metrů.²³ Působivá výška místnosti tedy vytvářela v interiéru sídla výrazný vertikálně orientovaný prostorový akcent. Jak naznačuje rytina Israëla Silvestra, vnější vzhled Hesselinova stavení v Chantemesle byl spíše skromný [1]. Přesto se zřejmě jednalo o prostředí dostatečně reprezentativní k přijímání těch nejprominentnějších hostů, včetně příslušníků královské rodiny a dvora.

Louis Hesselin 6. září 1656 na příkaz Ludvíka XIV. přijal abdikovavší královnu Kristýnu Švédskou, která zde dokonce strávila noc; dokument bezprostředně rekapitulující její návštěvu mimo jiné blíže osvětluje účel dotyčné *chambre*, stejně jako reprezentační možnosti jejího využití.²⁴ Bývalá královna nejprve při prohlídce zahrad poznamenala, že dokonce ani v Itálii nenarazila na sídlo, kde by se příroda a umění snoubily šťastněji a s větší duchaplností – obdivovala zejména grotty a fontány, které vynalézavým způsobem pronikaly dokonce až do interiéru stavby. Po setmění dosáhla recepce svého vrcholu. Kristýna se stala svědkem spektakulární podívané, jejímž jevištěm byla mimo jiné právě dotyčná *chambre à l'italienne*:

La nuit survenue, ayant comme envié à cette Princesse le plaisir que luy donnoit la veüe de ces belles choses, elle en eut bientost raison se trouvant soudainement

²⁰ FELDMANN 1982, 410; COJANNOT 2012, 57.

²¹ FELDMANN 1982, 411; MELTERS 2008, 109; COJANNOT 2012, 57.

²² COJANNOT 2012, 38.

²³ Idem 57-58; Feldmann uvádí dokonce ještě pravidelnější výměru 6,8 × 7,1 m a vzepjetí klenby 1,3 m. FELDMANN 1982, 411.

²⁴ CHRISTOUT 1957.

esclairée par une Colonne de feu qui parut au travers de mille cristaux à l'entrée d'une Chambre à l'Italienne, et terminée seulement par une voûte extrêmement exhaussé.²⁵

Po tomto oslňujícím překvapení se před zaskočenou královnou část místnosti rozevřela a vyjevila sérii několika po sobě následujících hraných představení plných okázalých efektů, doprovázených patřičně nadšenými výkřiky obecnstva. Toto svědectví naznačuje, že *chambre à l'italienne* v Chantemesle zřejmě nebyla konvenčním prostorem běžného *apartamentu*. Marie-Françoise Christout se domnívá, že se dokonce jednalo o prostor jakéhosi mechanického divadla, které skutečně umožňovalo působivé otevření stěny do sekundárního prostoru – pak by se zde nabízela paralela se současnými Le Vauovými ložnicemi opatřenými nižšími prostory alkovny.²⁶

Úryvek sice neumožňuje bližší vizuální rekonstrukci místnosti, nicméně osvětluje účel užití podobného prostoru ve stavební dispozici sídla konkrétního stavebníka. Samotný titul Louise Hesselina předesílá, že především zábava a radovánky – *plaisirs* – byly hlavními nositeli jeho reputace. Věhlasná schopnost uvádět publikum v úžas důmyslností nejrůznějších vynálezů zajisté vyžadovala v rámci jeho osobní reprezentace specifickou prostorovou scénografií. Efekt nepravděpodobné, a tedy neočekávané, výšky *chambre à l'italienne* v Chantemesle příležitostně přispíval k ohromení Hesselinových hostů v rámci jím pořádaných slavností – *fêtes*.

Hôtel Hesselin z let 1640–1644²⁷, druhá Le Vauova zakázka pro stejného stavebníka²⁸, patří mezi několik jeho významných realizací uskutečňovaných od konce třicátých let na ostrově Saint-Louis; kromě Hesselinova hotelu zejména jeho téměř současně budovaný pandán hôtel Saintot a proslulý Le Vauův *chef*

²⁵ „A když padla noc, jako by záviděla této princezně potěšení, které jí dával pohled na ty krásné věci. Brzy však byla poražena, náhle osvětlena sloupem ohně, který se rozzářil skrze tisíc křišťálů u vstupu do *chambre à l'italienne*, zastaven až neobyčejně vysokou klenbou.“ Relation de ce qui s'est passé ..., Paris 1656; překlad autor.

²⁶ CHRISTOUT 1957, 31.

²⁷ COJANNOT 2012, 103.

²⁸ Se jménem Louise Le Vaua bývala spojována i stavba Hesselinova venkovského zámku v Saint-Sépulcre (dnes Villacerf), přibližně mezi lety 1654 a 1662 (HAUTECOEUR 1948, 91-94). Novější literatura se kloní spíše k názoru, že autorem návrhu zde byl sice Le Vau, avšak mladší François. BLUNT 1999, 288; BERGER 1993, 17.

d'œuvre, hôtel Lambert z let 1639–1644.²⁹ [2] *Chambre à l'italienne* [3] se zde stala jednou z řady různě tvarovaných reprezentačních místností hlavního podlaží, sestavených kolem ústředního schodiště do zajímavé prstencové dispozice.³⁰ [4] Přijímání hostů zřejmě probíhalo cirkulárně, mezi obdélným sálem, salonem, *antichambre* a konečně i výrazně převýšenou *chambre à l'italienne*, která se stejně jako předtím v Chantemesle stala součástí stavebníkova charakteristicky vyhroceného reprezentačního programu. Dvouetážový objem této *chambre* se tentokrát částečně projevoval i v exteriéru, zvýrazněný nad atikou segmentovými štítky, přesto však spíše tušený. Tento náznak vnější hmotové diferenciacie stavby odpovídající anomálii objemového řešení dispoziční jednotky předznamenává hmotové ztvárnění zámku v Le Raincy, jehož centrální *salon à l'italienne* se měl stát v Le Vauově díle prototypem dále zdokonalované formy oválného sálu.

2.2. Le Raincy

Stavebníkem zámku v Le Raincy byl ambiciózní finančník Jacques Bordier. Přesná data týkající se započetí a dokončení stavby jsou nejasná. Podle smlouvy na dodání stavebního kamene stavba v srpnu 1643 již probíhala.³¹ Také je možné se domnívat, že k dokončení stavby a částečně i vnitřní výzdoby došlo kolem poloviny roku 1648. V srpnu roku 1648 přivítal totiž Bordier v Le Raincy sérii prestižních návštěv, jejichž přijetí rozhodně vyžadovalo tu nejvyšší míru důstojnosti. Druhého srpna 1648 navštívil zámek sám mladý Ludvík XIV., přičemž se sem znovu navrátil 24. srpna, doprovázen tentokrát svou matkou, královnou regentkou.³² Přinejmenším reprezentační prostory, včetně centrálního salonu v prvním patře, již musely být hotovy ve finální podobě. François Perrier,

²⁹ COJANNOT 2012, 71-183, zejm. 79-98 a 103-120.

³⁰ Idem 115-120.

³¹ COJANNOT 2012, 221.

³² Idem 222.

hlavní autor malířské výzdoby zámku, již od ledna téhož roku pracoval na výzdobě galerie hôtelu de la Vrillière, přičemž v listopadu roku 1649 umírá.³³

Le Vauovo jméno je v archivních pramenech zmíněno přímo v souvislosti s autorstvím stavebních výkresů, v dohodě s tesařem z února 1644.³⁴ Stavba byla zničena v raném devatenáctém století³⁵, celá řada obrazových zdrojů – zejména rytiny publikované Jeanem Marotem a Israëlem Silvestrem, podpořené množstvím zdrojů písemných, však umožňuje spolehlivou rekonstrukci jeho půdorysu [5].³⁶

Zámek v Le Raincy byl vystavěn na terasovité platformě, oddělené od okolního parku suchým příkopem. Kompaktní zámecké těleso stálo na nejzazším konci této platformy a uzavíralo rozsáhlý dvůr. Vstup na platformu se uskutečňoval mřížovou branou mezi dvěma nízkými kubickými rohovými pavilony propojenými nízkou zídou, zaručující široké pohledové otevření dvora. Pavilony byly se zámkem po stranách dvora propojeny vlevo nízkým křídlem s plochou terasovou střechou a vpravo kulisou arkádové stěny.

Hmota vlastního zámku byla rozčleněna do několika nezávisle vyjádřených částí. Dva nárožní kubické pavilony propojovala krátká subordinovaná křídla s převýšenou cylindrickou hmotou pavilonu centrálního – hmotové, obrysové i ideové dominanty stavby. Ta v sobě zahrnovala navzájem superponované objemy vstupního vestibulu v přízemí, který přímo propojoval prostor nádvoří se zahradou, a dvoupodlažního *salonu à l'italienne* – hlavního reprezentačního prostoru beletáže.

Hmota ústředního válce narušovala svou výškou hlavní vodorovnou linii stavby, určenou průběžně po celém jejím obvodu výrazným kladím a balustrádovou římsou, která ovšem v rámci morfologické artikulace zdi rotundy plynule přecházela v poprseň oken jejího nadstaveného patra – de facto tamburu.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem 221.

³⁵ BERGER 1976, 38.

³⁶ Tištěné zdroje: BERGER 1976 et idem 1984; archivní materiály: FELDMANN 1982; dále COJANNOT 2012, zejm. 222-225. Celkovou rekonstrukci půdorysů přízemí, prvního patra i podkroví z doby před rokem 1653 publikoval FELDMANN 1982, 413, obr. 11-13; půdorys přízemí a prvního patra bez výhrad přejímá COJANNOT 2012, 223, obr. 155.

Akcent hlavní osy vyjádřený hmotovou gradací stavby byl podpořen i artikulací fasády. Kolem střední osy obou rizalitů stoupal trojpodlažní *frontispice*. Koherence bočních pavilonů byla podpořena užitím zdvojených kolosálních pilastrů.

Hmotová diferenciací stavby byla podstatně umocněna obrysovou linií jejího zastřešení. Tvarový a výškový akcent středového tělesa byl zdůrazněn lomenou kuželovou střechou, která ostatní krovy zcela převyšovala, a uplatňovala se tak i v bočním pohledu. Nárožní pavilony byly kryty vysokými střechami v podobě komolých jehlanů s námětky – *toit découpé*. Pokud u zastřešení pavilonů hovoříme o uplatnění tzv. *toit découpé*, je zřejmě nutné u zbytku stavby hovořit o *toit brisé moderne* či později nepřesně *à la Mansarde* – právě Louisovi Le Vauovi zřejmě patří prvenství v jejím užívání.³⁷

Půdorys zámku nebyl středově zcela symetrický. Krychlová hmota pavilonů vystupovala oproti příčným spojovacím křídlům mnohem výrazněji ve směru do dvora než do zahrady, kde tvořila pouze velmi mělké nárožní rizality. Tím byla v exteriéru evokována archaizující trojkřídlá dispozice. Stejně tak byl centrální válec výrazněji vysunut směrem k zahradě, vytvářeje v hlavní ose nádvoří i zahradní fasády nestejně předstupující konvexní rizality – *avant-corps*. Na straně do dvora byl rizalit mělký, kulminující v rovině shodné s projekcí bočních pavilonů, a pouze trojosý. Na protější straně bylo vzedmutí rizalitu výraznější – pětiosé, ze salonu se navíc v tomto směru vstupovalo na malý balkon, čímž byla podpořena pohledová orientace interiéru směrem k zahradě.

Vnitřní dispozice zámku se z hlediska reprezentačního užívání odvíjela vertikálně mezi přízemím a prvním patrem. Příchozí nejprve vstoupil do rozlehlého vestibulu. V jeho interiéru bylo rozmístěno množství sloupů, které v jeho středu vytvářely mezi vyvýšenými pódii pravidelný obdélný prostor,

³⁷ Krov Lescotova křídla Louvru sice formálně odpovídá tomuto typu, ale nezahrnuje obytné podkrovní. To nebyl zřejmě ani případ Raincy, nicméně prvním zachovaným a bezpečně datovaným příkladem *toit brisé moderne* je nejspíše krov hotelu Lambert (1639-1641), viz COJANNOT 2012, 115-117. K rozdílu mezi jednotlivými typy střech, chronologii jejich uvedení do francouzské stavební tradice a užívání v díle F. Mansarta (v profánní architektuře poprvé zřejmě v r. 1648 – h. de Jars, mezitím ovšem v r. 1645 publikováno v Le Muetově překladu Palladia) a L. Le Vaua viz také BABELON / MIGNOT 1998, 45-53, zejm. 49-51.

akcentující příčnou osu stavby a znej17asňující čitelnost půdorysného tvaru místnosti. Z vestibulu se levou stranou po několika stupních vstupovalo do juxtaponovaného prostoru hlavního schodiště, na protilehlé straně pak do suity přízemního apartmá. Samotné schodiště se skládalo z nástupní části, dvou kratších pevných ramen s mezipodestami a jednoho přímého visutého ramene. Obtáčelo se kolem volného zrcadla a ústilo v prvním patře na širokou podestu, ze které se po pravé straně vstupovalo přímo do hlavního salonu – první místnosti parádního apartmánu. Před vstupem do samotné hlavní reprezentační suity tak docházelo celkem pětkrát ke změně směru postupu. Taková prostorově-procesuální koncepce v podstatě odpovídá Le Vauově vnitřní režii pařížského hôtelu Lambert [2].

Markantní je také souvislost s téměř současně budovaným zámkem v Maisons, který od roku 1641 stavěl pro finančníka René de Longueila (roku 1650 jmenovaného vrchním intendantem financí) François Mansart.³⁸ I zde se výstup do reprezentačního apartmánu uskutečňuje výrazně vertikalizovaným prostorem schodištěm situovaným po straně vestibulu, který přímo propojuje nádvoří se zahradou. [6,7] Podstatným rozdílem je v případě zámku v Le Raincy právě užití salonu dosud nevídaného tvaru, jehož místo na zámku v Maisons zaujímá konvenčněji artikulovaný sál, blížící se svou hloubkou prostoru galerie, pointovaný za široce otevřenou arkádou čtvercovým prostorem drobnějšího salonu, který uvádí další prostory hlavního apartmá.

Centrální salon v Le Raincy lze v rámci tradiční zámecké *distribution* chápat jako první *antichambre*, nicméně jeho celková podoba naznačuje, že se jednalo o hlavní reprezentační prostor. Že nešlo, jak se domnívá Dietrich Feldmann³⁹, o variaci na téma *chambre à l'italienne*, naznačuje fakt, že právě takové *chambre*, zasahující svým fabionovým stropem hluboko do krovu v apartmánu přímo předcházela.⁴⁰ Longitudinálně protažený půdorys salonu lze nejlépe charakterizovat jako čtverec se dvěma připojenými apsidálními závěry.

³⁸ BABELON / MIGNOT 1998, 175-180.

³⁹ FELDMANN 1982, 412.

⁴⁰ Na *chambre à l'italienne* navazovala ještě ložnice s alkovnou na stupínku – tzv. *grande chambre dorée*, a dvojice kabinetů.

Vnitřní stěny salonu byly rytmizovány šestnácti zlacenými pilastry vysokého iónského řádu. Ty v interiéru vázaly dvě úrovně okenních otvorů a jistě významně přispívaly k monumentálnímu vyznění spektakulární výšky prostoru. Pilastry vynášená kupole salonu byla pojednána malbou zmiňovaného Françoise Perriera, která prostřednictvím iluzionistických maleb-reliéfů odhalovala v sedmnácti polích výjevy ze života Médey. Ústřední pole zřejmě zobrazovalo Médeu v jejím voze taženém draky.⁴¹

V bodech, kde na straně blíže k parku doléhala půlkruhová křivka rizalitu na přímé úseky stěny, Le Vau situoval hlavní enfiládu dveří. Ta příčně procházela celou šířkou budovy a byla na obou koncích přímo pointována okny. Enfiláda byla v interiéru salonu v náznaku zrcadlově zopakována i na straně u dvora. Z geometrických ohnisek salonu tak Le Vau vytvořil úběžníky kompozičních i pohledových os. Tím umožnil zejména na straně do parku v podstatě panoramatický výhled z jednoho pevného bodu. Interiér salonu se tak stal formulovaným středem stavby a prostorem, ve kterém byly obnaženy vztahy jejího vnitřního ústrojí. Široké vizuální propojení interiéru stavby s jejím okolím umožňovalo úplně pochopit vztahy mezi jednotlivými částmi areálu a nahlédnout i celý architektův záměr.

Jak bylo poznamenáno výše, užití vícepodlažního salonu v zámeckých dispozicích Louisem Le Vauem nebylo ve Francii bezprecedentní. Čtvercovým salonem *à l'italienne* pointoval již Jacques Lemercier galerii prvního patra levého bočního křídla zámku v Richelieu, budovaného mezi lety 1641 a 1644.⁴² Salon s ochozem zde byl situován stranou, do levého předního pavilonu trojkřídlé dispozice v prvním patře – nad přízemní kaplí [8]. Mohutný centrální pavilon *corps de logis* zámku v Richelieu vyplňovalo velkoryse pojednané schodiště kombinované s hlavním vestibulem [9]. Výška a objemová kapacita nárožního pavilonu umožnila uvedení převýšeného prostoru salonu do interiéru stavby bez toho, aby byla narušena jeho tradiční hmotová koncepce.

⁴¹ COJANNOT 2012, 224.

⁴² VOUHÉ 2007, 359-374.

Domnívám se, že zámek v Le Raincy lze z velké části vnímat právě jako redakci Lemercierova modelu z Richelieu, při které ovšem došlo k několika modifikacím vzorového schématu. Především byla potlačena role bočních křídel s pavilony, nicméně křídla lemující delší strany dvora zůstala v náznaku zachována. Přesunutí emancipovaného schodiště na levou stranu vestibulu uvolnilo v korespondujícím prostoru prvního patra místo pro centrální umístění dvouetážového salonu. Le Vau také v Le Raincy výrazně změnil půdorysný tvar salonu a celého jeho pavilonu, který transplantoval na nové místo ve středu *corps de logis*, v Richelieu zaujímané hlavním schodišťovým pavilonem.

Na další analogie je možné poukázat v traktátové literatuře. Louis Le Vau vlastnil rozsáhlou knihovnu, jejíž posmrtný inventář publikovala Hilary Ballon.⁴³ Ta také na jeho základě charakterizovala Le Vauův pracovní proces⁴⁴, při kterém zřejmě čerpal inspiraci především z obrazových materiálů a, jak poukázal Alexandre Cojannot, nejvyšší míru invence lze u Le Vaua předpokládat vždy především v koncepci stavebních půdorysů.⁴⁵ Jako zajímavá potenciální inspirace se jeví Serliův návrh mimoměstského domu z první kapitoly jeho *Sedmé knihy* [10].⁴⁶ V jeho středu je umístěna *sala* na půdorysu hloubkového oválu s dvojicí protilehlých dveří na hlavní ose a čtveřicí dveří vedoucích do postranních místností. Objem *saly* navíc převyšuje ostatní hmotu stavby a její interiér je osvětlován okny nad úrovní střechy. Oválný tvar je pro Serlia charakteristický, považoval ho za druhý nejdokonalejší po kruhu⁴⁷ a ve své *První knize* uvádí několik způsobů jeho konstrukce. Ve své *Třetí knize* publikuje půdorys skalní kaple, která se svým tvarem blíží salonu v Le Raincy ještě více. Obdobný půdorys mívá zřejmě i vestibul u Oválného nádvoří zámku ve Fontainebleau [11]. Feldmann navrhuje také zajímavou analogii s kresebnou rekonstrukcí paláce Heroda Agripy I. [12] a plánem pozůstatků palácových budov na Palatinu [13].⁴⁸ Tvarové souvislosti bychom mohli hledat i u Palladia

⁴³ BALLON 1991, Příloha D, 149-174.

⁴⁴ Idem, 92-107.

⁴⁵ COJANNOT 2012, 29-35.

⁴⁶ V poznámkovém aparátu uvedl již BERGER 1976, ovšem bez většího akcentu.

⁴⁷ HART / HICKS 2001, s. 402.

⁴⁸ FELDMANN 1982, 419, 420.

[14] a konečně vzdáleně připomíná salon zámku v Le Raincy i podobně komponovaný půdorys dvojetážového sálu Mansartova téměř současného, ale ne zcela realizovaného, návrhu pro zámek v Blois [15].⁴⁹

Ačkoliv se *salon à l'italienne* nachází v Le Raincy v kompozičním středu stavby, není v dispozici plně vyjádřen jako centrum funkčního rozvrhu. Le Vau formuli oválného salonu v rámci zámecké dispozice dále rozvíjel, přičemž apogea dosáhl ve stavbě zámeckého komplexu ve Vaux-le-Vicomte, který je kongeniálním dílem vzniklým ze spolupráce s André Le Nôtre a Charlesem Le Brunem. Před podrobnějším rozbořem zámku ve Vaux (spolu s přestavbou zámku v Meudon) považuji za nutné zmínit ještě Le Vauovu práci pro markýze de La Vieuville na jeho nově budovaném zámku v Pavant, zřejmě také s centrálním salonem. Zámek nebyl kvůli smrti stavebníka, svého času vrchního intendanta financí, dokončen. Nedochovaly se ani žádné názornější obrazové materiály.⁵⁰ Cojannot navzdory tomu podotýká, že „i přes absenci dokumentace a obrazových zdrojů, se tento zámek s centrálním salonem vnucuje z hlediska formálního a funkčního, stejně jako společenského a politického, jako skutečný chybějící článek mezi prototypem z Raincy a jeho avatary z Meudon a Vaux-le-Vicomte.“⁵¹ Le Vau zde měl poprvé možnost stavět zámek vrchního intendanta financí, přičemž v tomto duchu nás Cojannotovo konstatování, zdůrazňující poloveřejný charakter takového *château* a charakterizující jeho salon jako „dílo v polovině sedmnáctého století příliš mimořádné na to, aby mělo jinou finalitu, než přijímat královský dvůr“⁵², už jasně směřuje do další části této práce, ke zmíněným zakázkám budovaným současně pro dvojici dalších vrchních intendantů financí – Abela Servien, a zejména pak Nicolase Fouqueta.

⁴⁹ BABELON / MIGNOT 1998, 161-167.

⁵⁰ COJANNOT 2012, 226-229.

⁵¹ COJANNOT 2012, 229; překlad autor.

⁵² Idem.

3. Salony zámků v Meudon a Vaux-le-Vicomte

S rokem 1654 začíná v kariéře Louise Le Vaua zářné období.⁵³ Po smrti prvního královského architekta Jacquese Lemerciera se v roce 1654 stává jeho nástupcem v této funkci a díky opakované volbě kardinála Mazarina je mu zadáno několik královských zakázek primární důležitosti. Pracuje postupně na kardinálem iniciované přestavbě pevnosti ve Vincennes, úpravou proměněné na zámek. Nastupuje také, opět po Mazarinově vůli, do funkce hlavního architekta nového Louvru.⁵⁴ Kde působí po opětovném zahájení intenzivních stavebních prací až do výrazného stupně dokončenosti. Konečně Mazarin Le Vaua v závěru svého života vybere i jako architekta Collège des Quatre Nations – projektu stavěného k oslavě jeho diplomatických úspěchů a zásluh ve vyjednání Pyrenejského míru, který měl sloužit i jako místo jeho posledního odpočinku.

Le Vau ovšem ve stejné době pracuje také pro dva z kardinálových ministrů, Abela Serviena a Nicolase Fouqueta, kteří mezi lety 1653-1659 společně vykonávali úřad vrchního intendanta financí.⁵⁵ Stejně jako předtím v Le Raincy, umístil Le Vau *salon à l'italienne* zámků v Meudon a ve Vaux-le-Vicomte na střední osu dispozice. Nyní se ovšem jednalo o místnost s půdorysem plynulého, geometricky dokonalého oválu. V obou případech byl navíc ovál orientován příčně, čímž byl mnohem pevněji zapojen do matrice kompozičních a pohledových os stavby i do celkové logiky její *distribution*.

⁵³ Toto období zpracovává BALLON 1999.

⁵⁴ Nejjasněji COJANNOT 2003.

⁵⁵ Rozdělení kompetencí vyplývající z rozdělení funkce bylo určeno předpisem z prosince 1654, kterým byl Servien pověřen řízením výdajů, Fouquet pak výběrem příjmů. Po smrti Abela Serviena v r. 1659 dále Fouquet vykonával funkci samostatně.

3.1. Meudon

V Meudon prováděl Le Vau 1654 a 1659 pouze dílčí úpravy objektu z první třetiny 16. století, zakoupeného Servienem právě roku 1654.⁵⁶ Trojkřídlou dispozici se čtyřmi pavilony a čestným dvorem opatřil vestavbou vstupního pětiosého pavilonu ve středu *corps-de-logis* [16]. Jeho kubická hmota, opatřená po vzoru starších pavilonů strmou střechou, převyšovala zbytek *logis* a současně vytvářela na obou jeho stranách výrazné rizality s trojosými plochými čely a konvexními úseky ustupujícího nároží. Do hypertrofovaného těla pavilonu zahrnul Le Vau vestibul v přízemí a *salon à l'italienne* v patře nad ním, navzájem důmyslně propojené pětiramenným schodištěm. Důvtipnou skladbou prostorů různých tvarů a výšek vytvořil Le Vau působivou sekvenci místností, která návštěvníka uváděla do interiéru zámku a směřovala ho postupně vzhůru, do reprezentačních apartmentů [17].

Aby mohl vystoupat do *étage noble*, musel přichozí nejprve vejít do výrazně převýšeného prostoru schodiště, projít pod jeho volnými rameny a vstoupit do čtvercového vestibulu *à l'antique*. Z něj byla symetricky po levé i pravé straně přístupná ramena schodiště, obě stoupající směrem zpět na první mezipodestu. Zde výstup opět měnil směr, a na druhé mezipodestě se tak obě proti sobě mířící ramena přímo nad vstupem do zámku slévala do jediného ramene visutého, které konečně nad volným prostorem ústilo přímo do monumentálního salonu.

Salon à l'italienne tedy v Meudon fungoval jako určitá prostorová pointa, doslova završující řadu vstupních místností. Kratší, střední osa příčně orientovaného oválu přibližovala přichozího návštěvníka setrvačností jeho pohybu k exteriéru – třemi vysokými okny bylo možné vstoupit na vyhlídkovou terasu vedenou po celé šířce konvexního rizalitu. Jeho delší osa, příčná, naopak orientovala pohled vstoupivšího směrem k rozvíjejícím se enfiládám apartmentů, směřujících v jednoduchém *corps-de-logis* hluboko k nárožním

⁵⁶ O zámku v Meudon BIVER 1923, zejm. 45-65; KRAUSE 1996, 172-187.

pavilonům.⁵⁷ Podstatná výška dvoupodlažního válce pak vedla těkající oči přijímaného hosta směrem vzhůru do prostoru kupole.

V případě zámku v Meudon považují za nutné upozornit na několik zřejmých analogií s dílem architekta Lemerciera, vyplývajících snad z Le Vauova nástupnictví v Lemercierově královské funkci. Čtvercový vestibul *à l'antique* odpovídající zhruba Palladiově *Korintskému sálu* užil Lemercier již ve svém hôtel de Liancourt [18].⁵⁸ Schodiště obemykající prostor vestibulu-průjezdu a stoupající v posledním rameni nad vstupní osou zase uplatnil při stavbě zámku v Thouars (1638-1644) [19].⁵⁹ Konečně pro příčně kladený a plynulý ovál salonu nalézáme analogii i v Lemercierově proponované mariánské kapli pro pařížský kostel Saint-Sulpice (1652) a zejména ve starší mariánské kapli, resp. sakristii pařížského kostela Oratoire, stavěného v blízkosti Louvru v letech 1622–1625 [20, 20].⁶⁰ Ta členěním své stěny, kdy je dvojice pilastrů kladena na příčnou stěnu, připomíná i Berniniho pozdější řešení kostela San Andrea del Quirinale.

3.2. Vaux-le-Vicomte

Zámek ve Vaux-le-Vicomte je jednou z mála dosud existujících, respektive vůbec provedených, staveb v oblasti Francie, kterým se ve své práci věnuji. Význam, který tato stavba a s ní spojený nešťastný úděl jejího objednavatele zaujímají ve francouzských dějinách architektury a dějinách vůbec, vystihuje stručná formulace Dézavillera d'Argenville.⁶¹ Ten v medailonu věnovaném tvorbě Louise Le Vaua o Vaux-le-Vicomte poznamenává, že „*Nicolas Fouquet nešetřil ničeho, aby [zámku] dodal úplné dokonalosti*“. Okázalost slavnosti, uspořádané u příležitosti královské návštěvy 17. srpna 1661 v zahradách

⁵⁷ *Corps-de-logis simple en profondeur* – odpovídá stavbě o hloubce jednoho traktu. Místnosti v takové dispozici byly zpravidla osvětlovány okny ze dvou protilehlých stran. Hloubka centrálního pavilonu je oproti ostatnímu *logis* „zdvojená“ (*double*) – to odpovídá definici *apartement double hypertrofié* – vnitřní dispozice velkorysejších pavilonů, zejm. nárožních, byly často řešeny jako dvojtraktové (jako i zde v Meudon).

⁵⁸ O hôtelu Liancourt zejm. GADY 2005, 331-336.

⁵⁹ O zámku v Thouars, Idem 357-365.

⁶⁰ Ibidem 418.

⁶¹ Monograficky zpracoval PÉROUSE DE MONTCLOS 2012 a CORDEY 1924a.

dokončovaného zámku, se stala vítanou záminkou pro Fouquetovo zatčení, bezprostředně následující 5. září stejného roku. Rozsah ani téma této práce nedovoluje podrobnější rozbor příčin, které způsobily královu nesnášenlivost a animozitu Jeana-Baptisty Colberta vůči Fouquetovi, vedoucí k jeho doživotnímu uvěznění. Jeho v krátké době nashromážděné bohatství bylo však zajisté pobuřující, a stejně tak je evidentní i Colbertův zájem na odstranění významného konkurenta.

Honba za dokonalostí a společenským postupem se Fouquetovi staly osudnými. V exemplárním rozhodnutí soudu se Fouquetovi dostalo nemilosrdné odpovědi na otázku pokládanou jeho osobní devizou: QUO NON ASCENDET – „Kam až nevystoupá?“ Nicolas Fouquet se stal vůbec posledním vrchním intendantem financí. Bezprostředně po jeho zatčení byla šarže vrchního intendanta financí zrušena, respektive od září roku 1661 vykonávána králem samotným, v duchu prohlášení o osobní vládě z března 1661. V roce 1665 byl řízením finanční administrativy oficiálně pověřen Jean-Baptiste Colbert, totiž funkcí generálního kontrolora financí – *contrôleur général des finances*. Tato funkce, zřízená již v polovině 16. století, tak byla reformována a povýšena na úroveň ministerského úřadu, čímž minulou funkci vrchního intendanta prakticky nahradila.

Na rozdíl od Meudon byl Fouquetův zámek ve Vaux-le-Vicomte podle Le Vauových plánů stavěn 1656 jako novostavba. Le Vauovy dochované stavební plány ze srpna 1656, opatřené na rubu (nedodrženou) parafrází *non varietur* a podpisy stavebníka, architekta i provádějícího stavitele Villeda, byly však zřejmě vypracovány až po zahájení přípravných prací pro stavbu. Korespondence Nicolase Fouqueta s jeho bratrem Louisem Fouquetem, pobývajícím tou dobou v Římě, totiž naznačuje, že nedochované původní plány mohly být revidovány přímo v Itálii.⁶² Podobně vznikala i skupina mramorových hermovek umístěných původně v zámeckém parku (později zakoupených Ludvíkem XIV. a dnes ve versailleském parku) provedených italským sochařem z okruhu

⁶² V dopise ze 16. srpna 1655 navrhuje Louis Fouquet bratrovi, aby nechal stavební plány revidovat římskými architekty. PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 55.

Alessandra Algardiho se silnou francouzskou vazbou, Domenicem Guidim.⁶³ Právě skrze svého bratra byl Nicolas Fouquet schopen získat jejich návrhy od prominentního francouzského umělce pobývajícího dlouhodobě v Itálii – prvního královského malíře Nicolase Poussina.

Není zřejmé, do jaké míry mohl být Le Vau ve svém kreativním procesu omezován případně již provedenými substrukcemi pro hypotetickou dispozici konzervativnějšího charakteru. Provedená stavba sice vykazuje určité reminiscence opevněného *château* – totiž především svým umístěním na platformě, vydělující se ze svého bezprostředního okolí pomocí hlubokého vodního příkopu⁶⁴ a také vyjádřením nárožních pavilonů s vysokými střechami, které při pohledu z boku výrazně připomínají pevnostní věžice. Do celkového řešení stavby však Le Vau uvedl celou řadu dosud ojedinělých, či zcela nevídaných inovací – zejména v koncepci jejího půdorysného rozvrhu [22]. Zcela volný, okolní zástavbou ani staršími konstrukcemi nezatížený, prostor staveniště, stejně jako zřejmě naprosto neomezený stavební rozpočet, umožnily Le Vauovi v plné míře využít jeho invence k vytvoření koncepce, která i ve svém provedeném řešení dosahuje dokonalosti ideálního projektu. Zámek je pevně zakotven v osnově komplexního systému umělého vesmíru Le Nôtrových zahrad. Osy velkorysého parkového rozvrhu jsou v půdorysu zámecké budovy internalizovány, a dále rozvíjeny v jejím funkčním rozvrhu.

Hlavní, severojižní osa prochází celou hloubkou parku a proráží ve stěnách zvýšeného přízemí zámecké budovy trojici za sebou řazených trojosých arkád [23]. Hmota zámku se tak stává dokonale průhlednou, přičemž pohled přibližující se osoby je skrze ni od počátku fixován na vzdálenou pointu – výrazně naddimenzovanou sochu mohutného Herkula, který, opíraje se v odpočinku o svůj kyj, hledí opačným směrem zpět.

Transparentní jádro zámku vyplňují v podobné sekvenci jako v Meudon čtvercový vestibul a za ním dvoupodlažní *salon à l'italienne*. Ten, opět analogicky k Meudon, vytváří v zahradním průčelí tlakem válce svého objemu široký

⁶³ BERSHAD 1971.

⁶⁴ Řešení, které bylo pro dobovou architekturu venkovských sídel ve Francii příznačné – srov. mimo jiné zmíněné zámky v Richelieu, Le Raincy a Maisons (příkop ovšem zpravidla nezavodněný).

sedmiosý rizalit, který v ustupujících přechodových úsecích kopíruje vnitřní půdorysnou křivku příčně orientovaného oválu. Daleko více než v Meudon je oválný tvar salonu zřejmý i v exteriéru – díky jeho mohutnému kupolovitému zastřešení obohacujícímu celkový obrys budovy na všech pohledových stranách. Dvojice schodišť, situovaná nyní po obou stranách vestibulu, hraje v logice interiéru, na rozdíl od schodiště v Meudon, subordinovanou, v podstatě výhradně obsluhující roli. Běžná funkční logika úrovněvého členění stavby je totiž invertována a hlavní reprezentační místnosti jsou disponovány na úrovni přízemí.

Ústřední sekce budovy, tvořená tedy čtvercovým vestibulem a za ním následujícím salonem (chtělo by se navzdory Le Vauově legendě říci druhým vestibulem), se stává prostorem na pomezí interiéru a exteriéru. Takto ambivalentní charakter průsvitného zámeckého jádra byl mimo jiné podpořen i tím, že vstupní otvory nebyly původně doplněny uzavíratelnými výplněmi, leč pouze kovaným mřížovím.⁶⁵ Exteriérový rys této úvodní partie zdůrazňovala i kamenná podlaha, zpravidla asociovaná právě se vstupními prostory budov.⁶⁶ Výhradně letní užívání prostoru naznačuje absence krbů.⁶⁷

Na obou stranách salonu jsou symetricky protilehlými dveřmi v jeho příčné ose přístupné dvě identické suity reprezentačních apartmánů – královského a Fouquetova.⁶⁸ Salon se tak na úrovni přízemí stává těžištěm celé dokonale symetrické dispozice, když ve funkčním rozvrhu předchází na obou stranách úplně shodné enfiládě do zahrady orientovaných místností – předpokoje, *chambre* a kabinetu. Perspektivní linie enfilády je přitom shodná s delší, příčnou osou ústředního oválu. Téměř po celém obvodu svého přízemí široce otevřený *salon* funguje jako pohledové prizma rozptylující paprsky pohledu do všech myslitelných stran.

⁶⁵ PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 71.

⁶⁶ KRAUSE 1998, 147.

⁶⁷ PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 71.

⁶⁸ Není bez zajímavosti, že Feldmann zde hovoří o tzv. *appartement à l'italienne* – sérii místností *à l'italienne* seřazené v jedné distribuční linii. FELDMANN 1982, 414-415.

V hloubce dispozice přízemí jsou navíc k oběma apartmánům *en enfilade* přiřazeny další místnosti ve dvorním traktu obracející se k opačné straně – do nádvoří. Le Vau tak uvádí do rejstříku zámeckých dispozic tzv. *appartement double* – dispozici dvojtraktovou⁶⁹, kterou už předtím zřejmě užil v pařížském hotelu Tambonneau.⁷⁰ Tím ve Vaux-le-Vicomte vzniká nevídaně hmotné *corps-de-logis* a celá stavba, nahromaděná nyní na jediné straně dvora, odpovídá tradiční trojkřídlé dispozici mezi pavilony pouze v exteriéru a pouze v náznaku – díky dvakrát mělce ustupující nádvorní fasádě. Vstupní *avant-coprs* s trojosým portikem situovaný nad širokým schodištěm je navíc v úrovni přízemí akcentován dvojicí konkávních úseků stěny. Náznak tradičního hmotového řešení završuje tvarově rozmanitě komponované zastřešení, ve kterém vysoké pavilonové střechy postupně přecházejí do mansardové střechy se sníženým hřebenem, uvádějící nad vstupní partií akcent mansardy vyšší, mizející ovšem v mohutném obrysu kupole salonu na jejím pozadí [24].

Dosud nevídanou dispozici použil Le Vau i v úrovni prvního patra [25]. Celý půdorys je zde komponován podél průběžné chodby procházející celou šířkou stavby. Ve vyvýšeném středu mezi symetrickou dvojicí schodišť je nad vestibulem situována obdélná kaple. Válec salonu proniká celou výškou etáže – v této úrovni se po celém jeho obvodu prolamují nízká obdélná okna otevírající i stěny vnitřní, osvětlující tak v jejím středu i průběžnou chodbu. Jedná se zřejmě o vůbec první užití trojtraktu se střední chodbou v rámci francouzské zámecké architektury.⁷¹

Dokonalá symetrie dispozice přízemí zámku ve Vaux-le-Vicomte vybízí ke srovnání s Palladiovými vilovými stavbami [26]. Stejně jako v Palladiových vilách, i zde je chrámovým průčelím akcentovaný hlavní vstup do budovy situován nad venkovním schodištěm a podobně odpovídá i půdorysná křivka

⁶⁹ Zde je třeba upozornit na chybné chápání termínu *appartement double* v české odborné literatuře. Martin Krummholz charakterizuje tuto dispozici jako „protějškové apartmány“ – Martin Krummholz, *Dispozice barokní profánní architektury v Čechách*, in: BIEGEL / MACEK / BACHTÍK 2015, 67; Dále např. KUBEŠ 2008, 192⁶⁶⁵ – „Nejednalo se tedy o klasický *appartement double* soustředěný okolo hlavního sálu na obě strany, neboť zde ležely apartmány vedle sebe.“

⁷⁰ PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 69; o hotelu Tambonneau COJANNOT 2012, 187-203.

⁷¹ DROGUER 2002, 380.

vstupního průčelí zámku křivce kolonády Palladiovy Villy Trissino.⁷² Palladiovskému uvažování odpovídá i kompozice osová s hlavním průsečíkem v oválném salonu, v řezu [27] zhruba připomínající kupolovou stavbu par excellence – římský Pantheon. Podobně se kompoziční a krajinné osy protínají v kruhovém salonu Palladiovy Villy Rotondy, přičemž zejména právě k této stavbě (spolu s obdobnými stavbami Mantegnova domu v Mantově a Scamozziho Villy Pisani) je tradičně veden rodokmen francouzské prostorové koncepce *à l'italienne*. Ačkoliv zámek ve Vaux vilovou stavbou rozhodně není, je v tomto ohledu zajímavé, že dobová italská literatura k němu jako k „*la Villa, che faceva Monsiu Foche*“ odkazuje.⁷³ Jako římskou venkovskou vilu – imaginární Valtère, líčí Fouquetovo sídlo také Madame de Scudéry v románu *Clélie*. Ve svém popisu zdůrazňuje hlavně „*nejnádhernější salon jaký kdy byl*“ a následně popisuje zamýšlenou malířskou výzdobu jeho kupole.⁷⁴

Rytina tohoto Le Brunova mnohofigurálního námětu přispívá k pochopení ikonografického významu, který měl salon ve Vaux-le-Vicomte zhmotňovat.⁷⁵ Jako sluneční gnómon byl bohatě prosvětlený oválný prostor orientován k jihu. Nad korunní římsou nesenou hermovkami se symboly zvěrokruhu měl být vymalován monumentální malbou znázorňující palác slunečního boha Apollóna, podle příběhu o Faëthonovi z Ovidiových *Proměn*.⁷⁶ Ve středu nebeské bány se měl vznášet Fouquetův rodový znak s veverkou, nesený postavami Jupitera, Marta a Saturna. Gianlorenzo Bernini měl možnost prohlédnout si v průběhu svého pařížského pobytu v roce 1665 barevný model výmalby kupole, který shledal „*velmi krásným*“, přičemž v dialogu s Le Brunem podotkl: „*protože [je tvar malby] ovál, kdyby byl býval měl i palác Slunce, který je na ní znázorněn tvar stejný nebo dokonce kruhový, hodilo by se to lépe k místu i ke slunci samotnému.*“⁷⁷ Na další Le Brunově kresbě je už architektura se sdruženými

⁷² BALLON 1999, 60.

⁷³ Pietro BELLORI, in: *Le Vite di pittori, scultori et architetti moderni ...*, Roma 1672, 436 – citováno podle BERSHAD 1971, 544.

⁷⁴ „*le plus superbe salon qui fut jamais*“ – CORDEY 1924, 236; ve stejné knize popsala autorka dokonce i zámek v Le Raincy – jako imaginární *Éricine*, BERGER 1983.

⁷⁵ Podrobně BERGER 1970.

⁷⁶ BERGER 1970; Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1967, 31-32.

⁷⁷ BERGER 1970, 398²⁷.

sloupy oválná [28]. Jak podotkl již Jean Cordey, Le Brunovo kompoziční řešení je blízce příbuzné freskám Pietra Cortony, které realizoval ve florentském paláci Pitti a v římském paláci Barberini, a se kterými se Charles Le Brun mohl seznámit během svého italského pobytu.⁷⁸

Dispozice Palazzo Barberini budovaného na přelomu dvacátých a třicátých let 17. století podle projektu, na kterém v nejasném podílu participovali po smrti Carla Maderna Gianlorenzo Bernini, Francesco Borromini a Pietro da Cortona⁷⁹, mohla být důležitým inspiračním vzorem i pro Louise Le Vaua. Na hlavním podlaží je totiž v sekvenci za monumentálním obdélným salonem s Cortonovou freskou zřejmě poprvé v profánní architektuře zařazen do zahrady orientovaný komornější prostor sálu na půdorysu příčného oválu.⁸⁰ Způsob využití této místnosti není zcela jasný, nicméně nabízí se hypotéza, že jeho oválný tvar mohl souviset se zálibou papeže Urbana VIII., strýce stavebníků Taddea a Francesca Barberini, v astronomii.⁸¹ Palazzo Barberini je na mnoha místech dekorováno prvky solární ikonografie⁸² a transversálně orientovaný ovál mohl být doslovnou aplikací Keplerovy teze o eliptických planetárních drahách.⁸³ Obeznamení Louise Le Vaua, respektive Nicolase Fouqueta s podobou Palazzo Barberini není vyloučené. Kardinál Mazarin byl ve svých mladých letech zaměstnán jako *maestro di casa* rodiny Barberini a po intronizaci Inocence X. spojené s perzekucí příbuzenstva Urbana VIII. poskytl členům rodiny Barberini útočiště v Paříži.⁸⁴ Le Vau navíc prokazatelně vlastnil knihu *Aedes Barberinae* Girolama Tettiho, dokonce dedikovanou kardinálovi Mazarinovi, ve které sice nebyl otištěn přímo půdorys paláce, nicméně obsahuje popis jeho interiéru včetně zmínky o oválné *sale*.⁸⁵ Konečně půdorys paláce příbuzného charakteru byl otištěn v další Le Vauem vlastněné knize – Rubensově traktátu *Pallazzi di Genova* [29].

⁷⁸ Cordey 1924, 242¹.

⁷⁹ WADDY 1990, 174; WADDY 1976; BLUNT 1958.

⁸⁰ WADDY 1990, 220-223.

⁸¹ SCOTT 2007, 127-136.

⁸² TOBRINER 1992, 244-265.

⁸³ COLONNESE 2014, nepag.

⁸⁴ BALLON 1999, 19-23, PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 71.

⁸⁵ WADDY 1990, 220-223.

4. Louvre: královská stavba v rukou ministrů (1653–1664)

Po smrti Jacquese Lemerciera přejal Louis Le Vau nejen titul prvního královského architekta, ale i zodpovědnost za královskou zakázku primární důležitosti – dostavbu pařížského Louvru.⁸⁶ Monumentální projekt, započatý již ve druhé třetině sedmnáctého století za vlády krále Františka I., zaznamenal za celou dlouhou dobu své realizace řadu přerušení vyplývajících z historických okolností, včetně několika změn architektů, a tedy i variant předpokládané definitivní podoby. V 17. století, přesněji mezi lety 1639 a 1678, se dokončení Louvru stává záležitostí ministerské ctižádosti.⁸⁷ Novou perspektivu dal celému projektu Sublet de Noyers, *surintendant des bâtiments*, který v roce 1639 zahájil dostavbu paláce pod vedením prvního královského architekta Jacquese Lemerciera.⁸⁸

Dokončení celého projektu spadá do období působení jiného ministra – Jeana-Baptisty Colberta, který se vrchním intendantem staveb stává 1. ledna 1664. Mezi nimi bývá zanedbávána role kardinála Mazarina, který byl sám mezi lety 1646-1647 krátce vrchním intendantem staveb, a který v období po skončení *frondy*, tedy od podzimu 1652, pokračoval v iniciativě na dokončení Louvru. Právě on také pověřil jeho dostavbou Louise Le Vaua a některé stavební práce dokonce sám financoval. Konečně snad právě i Mazarinovy umělecké preference určily post mortem i Colbertovu volbu, když jako jeho někdejší tajemník pověřil dokončením východní fasády Louvru Gianlorenza Berniniho. Říman Mazarin (před francouzskou naturalizací Giulio Mazarini) se pro své zakázky snažil několikrát získat právě tohoto prominentního sochaře-architekta, preferovaného umělce papežů Urbana VIII. a Alexandra VII.⁸⁹ Dokonce ani Lemercierův návrh východní fasády Louvru není bez souvislosti s italským prostředím – mimo jiné důvěrně připomíná Cortonův návrh paláce Pitti z roku 1641.⁹⁰

⁸⁶ COJANNOT 2003.

⁸⁷ Idem 2003, 133 a COJANNOT 2012, 73-77.

⁸⁸ GADY 2005 368-381.

⁸⁹ BALLON 1999, 33.

⁹⁰ Lemercier jako jeden z mála francouzských architektů 17. století pobýval v Itálii, GADY 2005, 19-26.

Z množství rozličných návrhů koncipovaných v roce 1664 celou řadou francouzských i italských architektů, kteří byli vyzváni, aby vytvořili vlastní variantu plánů na dokončení Louvru, vystupuje v rámci mnou sledovaného tématu výrazně dvojice příbuzných schémat. Jak Louis Le Vau, tak Gianlorenzo Bernini použili ve fázích svých návrhů jako výrazný kompoziční motiv východní fasády Louvru právě sál oválného půdorysu.

4.1. Louis Le Vau a dostavba Louvru (1653-1664)

Konec *frondy* v roce 1652 představoval pro kontroverzně vnímaného kardinála Mazarina úspěšné zahájení nového příznivějšího období kariéry. Právě tehdy začíná Mazarin iniciovat rozsáhlou stavební činnost. Po svém návratu do Paříže 26. října 1652 nechává nejprve upravit a dokončit interiéry rozestavěných částí královského Louvru, nedlouho po smrti Ludvíka XIII. opuštěného ve prospěch pohodlnějšího Palais-Royal.⁹¹ Louis Le Vau se zřejmě po určitou dobu podílel na zařizování Louvru společně s Jacquesem Lemericerem, tedy ještě před jeho smrtí 13. ledna 1654.⁹²

Až do roku 1659 se všechny v Louvru prováděné stavební práce týkají zejména interiérů a pouze drobných rozšíření existujících konstrukcí za účelem zajištění jeho obyvatelnosti při veškerém pohodlí. V roce 1653 nejprve dokončuje práce na tzv. *apartement du Conseil* – apartmánu královské rady, v přízemí západního křídla, severně od *Pavillon de l'Horloge* – vystavěném a zastřešeném v roce 1642, od té doby ovšem zcela otevřeném povětrnostním vlivům. Zajímavým prostorem zřízeným v této suitě byla příčně orientovaná oválná kaple, disponovaná v sekvenci za kabinetem. V roce 1654, zřejmě u příležitosti korunovace Ludvíka XIV. francouzským králem, pracuje Le Vau na úpravách královského apartmánu v prvním patře jižní Lescotovy části západního křídla Louvru.⁹³ Následně mezi lety 1654 a 1658 propojuje změnou

⁹¹ Zejm. COJANNOT / GADY 2003.

⁹² Idem, 16-17.

⁹³ COJANNOT 2003, 137. Mazarin si nechal zřídit svůj apartmán v podkroví nad královým apartmánem dokonce ještě dříve.

dispozice křídla Malé galerie pavilon v jihozápadním nároží budoucího *Cour Carrée* s křídlem Velké galerie.⁹⁴ V jednom ze styčných bodů Le Vau opět umístil oválný „*Sallon*“ – a to jak v přízemí, tak v prvním patře. Pozdějším zdvojením křídla Malé galerie probíhající od konce roku 1660 byly tyto salony ještě pevněji vetknuty do celkové dispozice a staly se na obou podlažích skrz naskrz prostupnými komunikačními uzly.⁹⁵

Prudká změna měřítka prováděných stavebních prací nastává s podepsáním předběžných mírových dohod se Španělskem dne 4. června 1659 v Paříži – pozdějším pyrenejským mírem, na jehož ujednání měl kardinál kruciální podíl.⁹⁶ Hned následujícího dne, 5. června 1659, je rozvržen stavební rozpis, kterým je určeno dostavět chybějící konstrukce podle „*plánů zemřelého pana Lemerciera, za života architekta Jeho Výsosti, i dalších, které budou zajištěny a parafovány, pod vedením pana Le Vaua, poradce a tajemníka králova a jeho architekta.*“⁹⁷ Ve stejném dokumentu také Antoine Ratabon, tehdejší vrchní intendant staveb uvádí, že jedná podle výslovného kardinálova rozkazu – čímž je explicitně potvrzen rozměr Mazarinova osobního vkladu do projektu.⁹⁸ Zdá se, že právě od roku 1659 je o dokončení Louvru uvažováno ve variantě tzv. *Grand dessein* z roku 1594, která propojuje Louvre a Tuilerijský palác do jednoho celku a počítá i se zastavěním uvolněného prostoru mezi nimi [30].

Absence uměleckých ambic celého projektu zřejmě motivovala Louise Le Vaua, aby svou vlastní iniciativou docílil zahrnutí inovativních prvků, které by mezitím poněkud zestárlé schéma obohatily.⁹⁹ Zřejmě právě tímto prizmatem je třeba nahlížet plán s tzv. mostem Míru, datovatelný do druhé poloviny roku

⁹⁴ COJANNOT 2003, 140.

⁹⁵ Idem, 160-161; Po požáru, který v únoru roku 1661 poničil tuto jihozápadní část Louvru, byl zkrácením Grande Galerie o pět okenních os na jejím východním konci mimo jiné zřízen velký pavilon a v něm monumentální kubický salon, ještě dnes pro svůj tvar nazývaný „*salon Carré*“. Ten dal své jméno i proslulé každoroční umělecké přehlídce, čímž nejen rozšířil tento slovníkový pojem o další význam; viz Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, 2004.

⁹⁶ Definitivní pyrenejská dohoda byla uzavřena 7.11.1659.

⁹⁷ „*suivant les desseins du deffunt sr. Lemercier, vivant architecte de Sa Majesté, et autres qui seront arrestez et parraphez, soubz la conduite du sieur Le Vau, conseiller et secrétaire du roy et son architecte*“ COJANNOT 2003, Pièce justificative B1, 195.

⁹⁸ Idem, 148; Ostatně královskou lhostejnost vůči stavebnímu podniku dokládá dobře známý nezáměr Ludvíka XIV. o dokončení Louvru. Navzdory Colbertovým strategickým záměrům a snahám upíná svou pozornost ve druhé polovině 60. let definitivně k Versailles.

⁹⁹ COJANNOT 2003, 152-154.

1659 [31].¹⁰⁰ Le Vau zde sice respektuje původní Lemercierův projekt, představuje ale navíc vizi obdélného „náměstí na způsob Place Royale“¹⁰¹, která někdy bývá interpretována jako předběžný návrh budoucí Collège des Quatre Nations.¹⁰²

Le Vauův revidovaný plán Cour Carrée z podzimu roku 1660 [32] se v kontextu dalšího vývoje plánování stavby jeví jako zlomový.¹⁰³ Hlubokou transformací prochází koncept východního průčelí paláce. Celé křídlo je nyní navrženo s novou monumentalitou, projevující se zejména uvedením mohutnějšího centrálního rizalitu a jeho zdůrazněním konkávními úseky stěn – stejným způsobem jsou akcentovány i rizality nárožních pavilonů. Fasáda těchto předstupujících konstrukcí je navíc ve shodě se středovým pavilonem jižního průčelí nově pojednána sloupy kolosálního řádu. Vysoký sloupový řád se v dalším revidovaném schématu rozšiřuje po celé šířce fasády, její hypotetickou podobu ilustruje rekonstrukce ze šedesátých let [33].¹⁰⁴ Pravděpodobnost užití podobného schématu potvrzuje dobová rytina s pohledem z ostrova Cité, která zobrazuje započatou část fasády jižního nárožního pavilonu, předvídaná podoba centrálního pavilonu je pak zachycena na pamětních medailích.¹⁰⁵

Ještě podstatnějších změn ovšem doznává podoba půdorysu východního křídla na dalším revidovaném plánu, zřejmě z jara 1661, vytvořeném již po Mazarinově smrti [34].¹⁰⁶ Celá dispozice je nyní v hloubce zdvojená. Le Vau pak v jejím středu představuje úplně novou koncepci okázalého vstupu. Sekvence „*grand sallon voulté de pierre jusques au hault de l'attique*“¹⁰⁷ na oválném půdorysu a obdélného „*vestibulle*“ doplněná po stranách dvojicí galerií a schodišť silně připomíná nedávné schéma z Vaux-le-Vicomte. Le Vau neváhá tuto typizovanou jednotku v krátké časové posloupnosti užít pro stavbu venkovské rezidence cti

¹⁰⁰ COJANNOT 2003, 158

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² BALLON 1999; Cojannot tuto interpretaci odmítá. Každopádně tento návrh dokazuje, že pozdější stavba Collège byla od počátku proponována v dialogu se stavbou Louvru a celek je tedy nutné vnímat jako urbanistický celek.

¹⁰³ COJANNOT 2003, 164.

¹⁰⁴ BRAHAM / WHITELEY 1964 a BRAHM / WHITELEY 1969.

¹⁰⁵ BRAHAM / WHITELEY 1969.

¹⁰⁶ COJANNOT 2003, 167.

¹⁰⁷ „Velký salon klenutý kamenem až do výšky atiky“ – překlad autor.

zbaveného královského ministra i nejdůležitější možnou zakázku své doby – dostavbu zatím ještě hlavního královského paláce. Taková modulová transpozice půdorysně téměř shodně komponované vstupní partie naznačuje architektovo vlastní přesvědčení o tom, že v řešení z Vaux dosáhl dokonalého stavu.

Základy východního křídla podle plánu z jara 1661 byly zřejmě zcela dokončeny v průběhu roku 1662. Rozsáhlé nálezy z roku 1964, kdy došlo ke opětovnému vyhloubení do té doby zasypaného příkopu, dosvědčují rozsah provedených prací. Smlouva z prosince 1662 na dodání 36 korintských sloupů z bílého a růžového mramoru o výšce 5,2 m pak dokazuje, že na konci roku 1662 se blížila i výstavba centrálního pavilonu.¹⁰⁸ Vnitřní podobu oválného salonu-vestibulu v interiéru pavilonu ilustruje podélný řez ze stejné doby [35]. Přestože jsem výše upozornil na výraznou podobnost se salonek zámku ve Vaux-le-Vicomte, je celkové vyznění reprízovaného motivu v případě Louvru poněkud odlišné od Vaux. Především zde oválný prostor předchází prostoru obdélnému, a navíc je na vrcholu kupole, zřejmě po vzoru Pantheonu, úplně otevřen.

Výrazné převýšení centrálního pavilonu a jeho vydělení z organismu hlavní fasády implikuje, že se, spíše než o salon, jedná o hypertrofovaný a jaksi zbytnělý vstupní pavilon, který v tradičních francouzských zámeckých dispozicích mezi pavilony předstupujícími křídla zpravidla označoval vstup do hlavního nádvoří [36]. Nabízí se zde také výrazná analogie v díle François Mansarta, který ve svém zmiňovaném *grand dessein* pro zámek v Blois umístil na stejné místo podobně monumentální kupolový prostor trojosého vstupního pavilonu.

V kontextu ikonografického programu výzdoby salonu zámku ve Vaux-le-Vicomte se nabízí i podobná interpretace v případě oválného salonu-vestibulu budoucího krále Slunce. Plodné je v tomto ohledu srovnání rekonstrukce Le Vauova průčelí se starší rytinou Johanna Wilhelma Baura zobrazující Faëthona před Apollónem [37].¹⁰⁹ Za předpokladu, že hlavním

¹⁰⁸ COJANNOT 2003, 170; více COJANNOT 2010

¹⁰⁹ Tuto rytinu publikoval v tomto kontextu již Berger, ovšem s Le Vauovým průčelím ji nesrovnává. BERGER 1970, obr. 8.

iniciátorem stavby, která navíc vznikala bezprostředně po uzavření důležité mírové dohody, byl kardinál Mazarin, lze ovšem oválný objem identifikovat jako ikonografický motiv *Aedes Honor et Virtutis*¹¹⁰, přičemž asociace mírového významu kruhové stavbě je explicitně vyřčena dobovou rytinou, na které hlavní aktéři pyrenejské mírové dohody – kardinál Mazarin a Don Luis de Haro, uzavírají čtvercový chrám války a otevírají kruhový chrám míru [38].

Dostavba Louvru probíhala pod vedením Louise Le Vaua až do 1. ledna 1664, kdy dochází v plynulém běhu událostí k prudkému zlomu. Nově jmenovaný *surintendant des bâtiments* Jean-Baptiste Colbert přerušuje stavební práce a iniciuje hledání nového architektonického řešení, čímž otevírá další etapu stavební historie paláce. Takové jednání naznačuje určitou nedůvěru vůči Le Vauovým plánům. V tomto ohledu dochází ještě v roce 1663 na staveništi Louvru k zajímavé situaci – nejvyšší intendant staveb Antoine Ratabon nemohl od února kvůli zdravotní indispozici pokračovat ve své funkci. Louis Le Vau, první královský architekt a od roku 1658 i intendant staveb, tak díky této nahodilé situaci přejímá celkovou zodpovědnost za řízení veškerých stavebních prací. Ve své privilegované pozici pak vytváří další revidovaný plán¹¹¹, ve kterém navrhuje nové zdvojení západního křídla, opět uvažuje o nové zástavbě v prostoru mezi *Cour Carré* a Tuilerijským palácem, a navíc znovu varíruje podobu křídla východního. Snad i tato nikým nevyžádaná aktivita mohla být právě pro Colberta motivem k naznačenému postupu. V souvislosti s jeho přístupem vůči Nicolasovi Fouquetovi není překvapující, že ani v tomto případě nebyl ochotný připouštět nedostatečně řádné vedení kruciálního královského stavebního podniku a jako hlavní králův ministr napříště převzal plnou kontrolu nad vývojem projektu.

¹¹⁰ Takto v kontextu Mazarinových diplomatických úspěchů interpretovala Hilary Ballon i stavbu Collège. BALLON 1999.

¹¹¹ COJANNOT 2003, 174.

4.2. Colbert, Bernini a události roku 1664

Běh následujících událostí je všeobecně známý. Podobu staveniště po Colbertově nástupu do úřadu vrchního intendanta královských staveb dokumentuje svědectví Charlese Perraulta, který ve svých pamětech zapsal, že tehdy „byly nejen položeny základy hlavního křídla Louvru, ale část této fasády byla vyvedena do výšky osmi nebo deseti stop [tj. kolem tří metrů] nad zemí.“ Dále uvádí, že „Colbert nebyl spokojen [s Le Vauovým návrhem] a [...] vyzval k posouzení návrhu pana Le Vaua všemi pařížkými architekty, které pozval k prohlídce dřevěného modelu [...] a dále vyzval ty samé architekty, aby vytvořili návrhy této fasády, s příslibem, že nechá provést ten, který se setká s nejlepším přijetím a který král shledá nejvíce odpovídající svému vkusu.“ Podoba mnohých z těchto návrhů je známá.¹¹² Z dalších písemností vyplývá, že kromě Clauda Perraulta, Jeana Marota, Léonora Houdinam, Pierra Cottarda a Françoise Le Vaua – Louisova bratra, se tohoto konkurzu mohl účastnit i Antoine Le Pautre.¹¹³ Jeho ideální projekt z roku 1652 zobrazuje rozlehlý královský palác s konkávně se prohýbajícím průčelím komponovaný okolo kruhového vestibulu, který prochází celou výškou stavby a je završen „*tamburem bez kupole*“ s pochozí střechou. To vedlo k hypotézám o podobě jeho možného návrhu pro Louvre a případném vlivu na podobu prvního Berniniho návrhu i na typologii palácové architektury vůbec.¹¹⁴

Ve stejné době, zřejmě odděleně, pověřuje Colbert vypracováním plánů na dostavbu východního křídla i Françoise Mansarta. Ten vypracuje celou řadu více či méně dokončených půdorysů a nárysů fasád, ve kterých freneticky varíruje nejrozličnější schémata.¹¹⁵ Je zajímavé, že ve velké části dochovaných tušových plánů Mansart rudkou naznačil referenční linii již provedených konstrukcí, ke které se, někdy úzce – jindy vzdáleněji, svými návrhy vztahoval [obr.]. Mansartova pověstná výbušná kreativita se ovšem nakonec stala vážnou překážkou, bránící vypracování jednoho definitivního plánu. Ačkoliv byly

¹¹² Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, citováno podle BABELON / MIGNOT 1998, 241, překlad autor.

¹¹³ BERGER 1966, 171.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ BABELON / MIGNOT 1998, 241-255.

všechny jeho návrhy shledány „*velmi krásnými a velmi nádhernými*“, odmítl si Mansart „*svázat ruce*“ prací na finálním řešení, což bylo pro Colberta pochopitelně nepříjemné.¹¹⁶ Ačkoliv Mansart na plánech pracoval zřejmě i nadále, pokračoval Colbert v cestě za nalezením optimálního řešení jiným směrem.

Vyčerpav zřejmě dle svého soudu možnosti francouzských architektů, obrací se Colbert se svými nadějemi a žádostmi směrem k Itálii – Římu. Na jaře roku 1664 kontaktuje v záležitosti východní fasády Louvru nejproslulejší římské mistry – Gianlorenza Berniniho, Pietra da Cortonu, Carla Rainaldiho i Francesca Borrominiho, který nejspíše odmítl účast na projektu z důvodu jeho blízké vazby na španělský dvůr.¹¹⁷ Soutěže se posléze zúčastňuje i jinak neznámý šlechtic-amatér Pietro Candiani. Colbertův prostředník Elpidio Benedetti, bývalý umělecký agent kardinála Mazarina, v dubnu cestuje z Paříže do Říma se souborem 38 plánů, který nepochybně kromě zaměření a rozpočtu stavby zahrnoval i vybrané návrhy. Bezprostředně po příjezdu 19. dubna 1664¹¹⁸ jej předal od počátku favorizovanému Berninimu, kterého se pro zakázku Collège des Quatre Nations s vlastním náhrobkem snažil právě Benedettiho prostřednictvím získat už Mazarin.¹¹⁹ Bernini posléze Benedettimu odevzdává svůj první návrh již 23. června. Ostatní architekti kvůli třítydennímu čekání na podklady předávají své návrhy se zpožděním – Rainaldi a Candiani 15. července, Cortona prostřednictvím vévody Ferdinanda II. Medicejského dokonce až v září.¹²⁰ Tehdy již bylo o Berniniho vítězství rozhodnuto, nicméně i jeho návrhy byly několikrát odmítnuty, respektive určeny k opětovnému přepracování (o prvním odmítnutí se Bernini dozvídá až v listopadu 1664).¹²¹

Sabine Frommel podrobně poukázala na syntetický charakter definitivního Berniniho projektu pro Louvre. Prominentní papežský sochař-architekt v něm za přispění vlastní invence umně zkombinoval vybrané prvky

¹¹⁶ BABELON / MIGNOT 1998, 241.

¹¹⁷ FROMMEL 2015, 73.

¹¹⁸ FROMMEL 2002, 47.

¹¹⁹ BALLON 1999, 33 – Až když u Berniniho neuspěl, pověřuje zakázkou Le Vaua.

¹²⁰ MERZ 2006, 205.

¹²¹ FROMMEL 2002, 48.

různorodých návrhů ostatních italských architektů. Avšak i první, výrazově polárně odlišné schéma, vyzývá k podobné interpretaci – dovoluje analytickým způsobem rozčítat Berniniho možné inspirace ze soudobé či starší architektonické produkce a nahlédnout i citace jeho vlastní architektonické tvorby.

Ve svém prvním projektu [39, 40] Bernini novou stavbou v podstatě nezasahuje do existujících konstrukcí a pouze na východní straně nádvoří vyplňuje nezastavěný prostor mezi nimi. Východní průčelí lze vnímat jako syntézu francouzských prvků a italských principů, když do specificky italské dispozice zahrnuje „*typicky francouzský element*“ oválného salonu.¹²² Bernini sice výslovně tvrdil, že žádné starší návrhy na dokončení Louvru neviděl – toto tvrzení je ovšem spíše nepravděpodobné, ačkoliv téma oválného prostoru za konvexně vypouklou stěnou Bernini naznačil už ve svém konceptu Cappelly Cornaro a příčně oválný prostor užil už dříve v kapli Re Magi římského Collegia di Propaganda Fide a současně i v kostele San Andrea del Quirinale.¹²³ V profánní architektuře se s prostorem na půdoryse příčně orientovaného oválu setkal již ve své rané tvorbě, kromě Palazza Barberini užil tuto formu i v jiné barberiniovské zakázce - vile v Mompeccchio [41].¹²⁴

Berniniho projekt je možné v této partii vnímat primárně spíše jako návrh městského interiéru – *piazzy*, koncipované analogicky k jeho Piazza San Pietro.¹²⁵ Konkávně se prohýbající křídla jsou vlastně úseky křivky oválu konstruovaného ze dvou ohnisek, do kterých se sbíhají i osy dvoupodlažních aplikovaných arkád se serilánami vloženými mezi kolosálními sloupy. Protipohybem konvexního rizalitu centrálního válce dochází k ostrému přerušení konkávní křivky, čímž je vytvářen dojem trojkřídlého čestného dvora s výrazným akcentem na střední část. Ta je nad atikou završena korunujícím prvkem „*tamburem bez kupole*“ s kruhovými okny.¹²⁶ Robert Berger ve své studii vyslovil hypotézu o možném

¹²² FROMMEL 2002, 49.

¹²³ CONNORS 1982.

¹²⁴ WADDY 1990, 285.

¹²⁵ O genezi Berniniho konceptu náměstí sv. Petra KRUFT 1979.

¹²⁶ „*the drum-without-dome*“ – BERGER 1966.

inspiračním zdroji takto vyjádřeného vertikálního akcentu – totiž nedokončené kupoli chrámu sv. Petra, která byla před Michelangelovou dostavbou ponechána dlouhou dobu nezastřešená, přičemž se dochovala celá řada zobrazení tohoto stavu.¹²⁷ Této hypotéze konvenuje i existující Michelangelova skica, ve které místo definitivních obdélných okenních otvorů navrhuje okna kruhová [42]. Nabízí se také hypotéza, že Bernini křivku svého průčelí koncipoval v dialogu se současně budovaným průčelím Collège des Quatres-Nations.

Berniniho první návrh pro Louvre je také možné vnímat jako jakousi „*dynamickou reinterpretaci*“ paláce Barberini¹²⁸, kterému zhruba odpovídá v řešení dispozice s hlubokou vstupní partií v přízemí a dvěma schodišti různého tvaru i ve ztvárnění fasády se superponovanými lodžii. Jako rezonanci osobního stylu papeže Urbana VIII. vnímají Berniniho Louvre i Irving Lavin a Elisabeth Kieven, kteří naznačují i další směřování tématu oválného sálu směrem k Johannovi Bernhardovi Fischerovi von Erlach.¹²⁹ Další zajímavou hypotézu vyslovuje opět Irving Lavin, když poukazuje na možné Berniniho inspirace v pozůstatcích, respektive dobových rekonstrukcích palácové architektury starověkého Říma – *Zlatého domu* císaře Nera a císařského paláce na Palatinu.¹³⁰ Konkávní křivku na palácové fasádě užil ve stejné době i Pietro da Cortona ve svém návrhu pro Palazzo Chigi.¹³¹ Aktuální bylo toto téma i skrze jeho ideální rekonstrukce chrámu Fortuny Primigenie v Palestrině, přičemž ve zdech tohoto chrámu byl zařízen venkovský palác Taddea Barberini.¹³²

Louis Le Vau měl být stejně jako před ním Jacques Lemercier posledním architektem dávno započatého projektu. Místo toho se ovšem stal, ještě před Mansartem a Berninim, jedním z odmítnutých řešitelů obtížného problému, který ve svém dlouhém a prodlužovaném trvání odráží turbulentní charakter vlastní doby. Konečná tvář východního průčelí Louvru – antikizující Colonnade je kolektivním dílem tzv. Petit Conseil, trojčlenné rady tvořené Louisem Le

¹²⁷ BERGER 1966, 178.

¹²⁸ FROMMEL 2015, 74.

¹²⁹ LAVIN 2005, KIEVEN 2005.

¹³⁰ LAVIN 1993

¹³¹ MERZ 2006, 185-192.

¹³² Idem, 31-42.

Vauem, Claudem Perraultem a Charlesem Le Brunem. Právě Colonnade spolu zrcadlí proměnu oficiálního vkusu, formovaného nejprve od roku 1664 direktivami nového vrchního intendanta královských staveb – Jeana-Baptisty Colberta, a posléze institucionalizovaného Akademií, založenou v roce 1671.¹³³ Konečně známá Colbertova poznámka – „*les formes rondes ne sont point de bon goût*“¹³⁴ naznačuje, že těžiště mnou zkoumaného fenoménu se po roce 1664 přesouvá mimo Francii, a to přímo do Říma.

¹³³ PÉROUSE DE MONTCLOS 1989, 305-326.

¹³⁴ PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, 71.

5. Italské intermezzo: Řím v době pobytu J. B. Fischera von Erlach

V obsáhlém díle Johanna Bernharda Fischera von Erlach se nejrozličněji variace oválných půdorysů opakují jako *idée fixe*. Z hlediska formace jeho architektonického jazyka se jeví jako kruciólní jeho pobyt v Římě mezi lety 1670/71 a 1686, v letech brzy následujících po Berniniho francouzském nezdaru. Bernini se z Paříže navrácí na podzim roku 1665 a v jeho ateliéru se postupně upevňuje pozice jeho nejoblíbenějšího žáka Mattia de Rossiho, který Berniniho na jeho francouzské cestě doprovázel.¹³⁵ Ve stejné době v Římě sílí i vliv zřejmě nejúspěšnějšího Berniniho žáka-architekta – Carla Fontany (1638-1714).¹³⁶ Během svého pobytu se Fischer zřejmě jako spolupracovník Philippa Schora setkal s Berninim samotným a předpokládá se, že se pohyboval i v okruhu švédské exkrálovny Kristýny.¹³⁷ Kristýna Švédská, blízká Berniniho přítelkyně, prodlévala v Římě od roku 1655, kdy konvertovala na katolickou víru. Zde kolem sebe shromáždila soukromou intelektuální skupinu v čele s Giovannim Pietrem Bellorem a Athanasiem Kircherem. V tomto kulturním milieu se pohyboval i zmíněný Carlo Fontana, který pro abdikovavší královnu pracoval na dokončení Teatra di Tordinona a na projektu nového švédského národního kostela v Římě – S. Brigida.¹³⁸

Carlo Fontana byl také spolu s Matthiem de Rossim, Carlem Rainaldim a Giovannim Battistou Meninuccim roku 1683 v porotě *concorsa* římské Accademie di San Luca. Vítězem soutěže, jejíž téma určil Domenico Martinelli jako „*Palazzo Nobile in Villa a beneplacito*“, se stal jistý Vincenzo della Greca ml. S touto soutěží je spojován i Fischerův návrh *Lustgartengebäude*, publikovaný roku 1721 v jeho autorském traktátu *Entwurff einer historischen Architectur* [43], který se v následujícím období stal velmi populárním a hojně reprodukováným schématem. Kromě realizovaných Liblic je známo množství kreslených variantních návrhů hlavní fasády i půdorysů, přisuzovaných různým rukám.

¹³⁵ JARRARD 2002; HAGER 1978

¹³⁶ HAGER 1993, 122-155.

¹³⁷ SLADEK 1995, 147; NEVILLE 2007; DOTSON 2012, 19-21.

¹³⁸ HAGER 2016, 240.

Například U varianty uchovávané v newyorském Cooper-Hewittově muzeu, původně ve sbírce Domenica Martinelliho¹³⁹, se předpokládá autorství Mattia de Rossiho kolem roku 1700.¹⁴⁰ Kresba půdorysu stavby byla objevena i v archivu architekta Tilmana van Gameren, působícího mezi lety 1661 až 1706 v Polsku.¹⁴¹ Konečně téměř shodné půdorysné schéma užil v roce 1712 i Johann Friedrich Nette ve svém *Gräflichen Land-Hauße*.¹⁴² Vznik Fischerem později publikovaného „definitivního“ perspektivního pohledu a korespondujícího půdorysu je obecně kladen do doby kolem roku 1695.¹⁴³ Až tehdy se v úrovni prvního patra středního rizalitu objevuje mezi kolosálními pilastry trojice serliovských oblouků – přímá citace Berniniho prvního návrhu východní fasády Louvru.

Vliv Berniniho prvního návrhu Louvru na římskou architekturu poslední třetiny sedmnáctého století byl, jak na Fischerově Lustgartengebäude dosvědčuje i analogicky pojaté hmotové řešení konvexního rizalitu mezi dvěma předstupujícími nárožními bloky, značný. Střešní altán je navíc sofistikovaně rozvedenou reprízou belvederu proponovaného v roce 1681 Romanem Fortunatem Carapeccchiou v jeho vítězném návrhu pro jiné akademické *concorso*, na téma „*Palazzo sormontato da un Belvedere*“¹⁴⁴ [44] odvozeném zase od nedokončené kresby Mattia de Rossiho [45], kterou Michael Hall identifikoval jako možnou fázi návrhu východní fasády Louvru.¹⁴⁵ Carapeccchia, jeden z těch Fontanových žáků, jejichž jména Wittkower ve svém *Art and Architecture in Italy* považoval za „bezpečně opomenutelné“¹⁴⁶, užil téma paláce-vily s konvexním středním rizalitem i ve svém realizovaném návrhu pro *casino* rodiny Vaini, stavěné 1693-1703 na Gianicolu, v těsném sousedství Acqua Paola – původně

¹³⁹ LORENZ 1991, 336.

¹⁴⁰ KREUL 2006, 325; Joseph Connors považuje kresbu za fázi návrhu pro Palazzo Chigi na Piazza SS. Apostoli a datuje rokem 1665. CONNORS 1982, s. 34; Hellmut Lorenz odmítá Connorsovu interpretaci a považuje kresbu spíše za variantu papežské Villy Rospigliosi v Lamporecchii. LORENZ 1991, 336; Objevila se i hypotéza o Fischerově přímém autorství – LAVIN 1992, 501.

¹⁴¹ MOSSAKOWSKI 1994, 201-218.

¹⁴² LORENZ 1980, obr. 71, 72.

¹⁴³ KREUL 2006, 208-211. Dále SEDLMAYR 1976, 93, 265-266; LORENZ 1979, 59-76; LORENZ 1980, 47; LAVIN 1992, 498-525.

¹⁴⁴ HAGER 2016, 245.

¹⁴⁵ HALL 2007.

¹⁴⁶ „Carlo Fontana had a large number of pupils and collaborators, most of whom can safely be left unrecorded.“ – WITTKOWER 1965, 246.

podle projektu Fontanova.¹⁴⁷ Domnívám se, že tzv. villino Vaini, s centrálním příčně oválným sálem v patře a dvojicí k němu vedoucích bočních schodišť, je možné vnímat jako vědomou a dokonce volní referenci *à la française*. Guido Vaini, mimo jiné důležitý představitel řádu Maltézských rytířů, v roce 1697 zadal významnému římskému sochaři Domenicovi Guidimu zakázku na mramorovou sochu krále Ludvíka XIV. v životní velikosti.¹⁴⁸ O stavebníkově vřelém vztahu k francouzské monarchii svědčí zejména fakt, že v roce 1699 obdržel ve versailleské kapli nejprestižnější francouzský řád – *Ordre de Saint Esprit*.¹⁴⁹ Sochař Guidi jako *principe* římské akademie také dále mezi lety 1670 a 1675 institucionalizoval vztahy s Francouzskou akademií v Římě.¹⁵⁰

Motiv centrálního sálu vytvářejícího ve středu hlavní fasády konvexní rizalit není na dobové architektonické scéně ojedinělý. Carlo Fontana pracuje před rokem 1686, tedy v době korespondující úzce s trváním Fischerova italského pobytu, na dokončení Palazzo Borromeo, stavěného na ostrově Isola Bella, uprostřed severoitalského jezera Maggiore. Bonnacorso naznačil předpokládatelný vliv tohoto projektu na Fischerovu tvorbu, když, po zdůraznění Fontanovy role v navrhovacím a stavebním procesu paláce, upozornil na Fischerovu rytinu Isola Bella, která byla v *Entwurf einer historische Architektur* otištěna zřejmě jako upravená reprodukce starší rytiny z Fontanova ateliéru.¹⁵¹ Zajímavé je, že Fischer vedutu ostrova obohatil ještě o zřejmě nikdy realizovanou vilovou stavbu s oválným střešním belvederem a podkovovitým vnějším schodištěm. Palazzo Borromeo se pak uplatňuje pouze v pozadí celkového pohledu svou nádvoří fasádou [46], přičemž zobrazené završení střešního pavilonu pravděpodobně nikdy neodpovídalo skutečnému stavu – zastřešení střední části paláce bylo provedeno až v polovině dvacátého století.¹⁵² Z Fischerovy ruky zřejmě pochází i kresba vily Rospigliosi v Lamporecchio, stavěná od roku 1667 Matthiem de Rossim pro Rinalda d'Este, ještě v rámci

¹⁴⁷ BONNACORSO 2014a, 524.

¹⁴⁸ *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 61, 218 214.

¹⁴⁹ Jules Renouard (ed.), *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France*, 1863, Paris, 69.

¹⁵⁰ WITTKOWER 1938.

¹⁵¹ BONNACORSO 2014b.

¹⁵² Idem.

Berniniho dílny.¹⁵³ I zde, ačkoliv z vnějšku nepatrný, vévodí vnitřní dispozici příčně oválný sál [47].

Další, dosud nepostřehnutou, analogií mezi Fischerovou tvorbou a římskou architektonickou scénou je frapantní souvislost mezi vídeňským zahradním palácem Leopolda Josefa Antonína hraběte Šlika z let 1695–1697¹⁵⁴ a římské vily Elpidia Benedettiho – zmiňovaného Mazarinova agenta a zprostředkovatele Colbertem iniciovaných římských návrhů pro Louvre. Není vyloučeno, že Villa Benedetti, budovaná nejprve podle spíše konvenčních plánů architekty Plautilly Bricci¹⁵⁵, by mohla být ve svém konečném excentrickém ztvárnění realizována pod vedením samotného Berniniho. Ve srovnání s vývojem Berniniho projektů pro Louvre je zajímavé zejména uliční průčelí vily [48], které nad sebou kombinuje konvexní rizalit otevřené arkády, reminiscenci Berniniho prvního pařížského návrhu, se substrukcí iluzionisticky pojednaným umělým skaliskem – Berniniho specialitou, mimo jiné navrženou pro masivní sokl jeho finálního návrhu pro Louvre. Zahradní, boční fasáda vily připomíná Le Vauovu *enveloppe* zahradního průčelí francouzského královského zámku ve Versailles. Zadní fasáda vily je pak nad atikou korunována zajímavě tvarovaným polygonálním belvederem s konkávně prohýbanými diagonálními stěnami na nároží [49]. Téměř shodným motivem konvexní otevřené arkády vstupní lodžie opatřil Fischer, mezitím už z Erlachu, právě i hlavní průčelí šlikovského *gartenpalais* [50, 51]. Na opačném, zahradním průčelí nad atikou nižších částí stavby vytvaroval objem vertikalizovaného centrálního bloku do tvaru shodného s belvederem zadní fasády římské Benedettiho vily. Iluzionistická skaliska berniniovského ražení použil Fischer v přízemní grottě neprovedeného návrhu zahradního paláce pro Jana Adama Ondřeje knížete Liechtensteina.

Celé pojetí exteriéru Benedettiho vily je z pochopitelných důvodů možné vnímat jako vědomý vzorník prvků vizuálně reflektujících stavebníkovu kariéru, jeho výsadní postavení na poli uměleckých vztahů mezi Římem a Francií.

¹⁵³ JARRARD 2002.

¹⁵⁴ KREUL 2006, 202-203 a 204-205.

¹⁵⁵ VARRIANO 1992, 266-279.

V tomto ohledu je zajímavý i fakt, že na vnitřní výzdobě vily se podílel také další účastník pařížské soutěže – Pietro da Cortona.¹⁵⁶ Ve spojení s takovou interpretací konceptu osobní reprezentace stavebníka je příznačné, že ještě na Nolliho plánu Říma z roku 1748 je Benedettiho vila označována jako „*Vascello di Francia*“ – loď z Francie. Z výše nastíněných přímých vztahů mezi Francií a Římem poslední třetiny sedmnáctého století je evidentní, že povědomí o dění na francouzské architektonické scéně bylo v Římě bezprostřední a živé. O tom svědčí i fakt, že téma Berniniho prvního projektu Louvru bylo rozvíjeno ještě hluboko v osmnáctém století v oválném sále Palazzo Colonna.¹⁵⁷

¹⁵⁶ FROMMEL 2015, 73⁵; VARRIANO 1992.

¹⁵⁷ SPILA 2010, 147.

6. *Salon à l'italienne*: francouzské schéma ve střední Evropě?

6.1. Pražský palác Františka Karla Přehořovského z Kvasejovic

Ztakto zaujatého úhlu pohledu nás nemůže překvapit příbuznost dispozic Fischerova návrhu letohrádku z doby kolem roku 1696¹⁵⁸ [52] a Le Vauova staršího zámku ve Vaux-le-Vicomte. Dispoziční řešení s hloubkovým oválem salonu vede k možné identifikaci návrhu jako variantní fáze projektu zámku Niederweiden¹⁵⁹, budovaného mezi lety 1693–1700 pro Ernsta Rüdigeru hraběte von Starhemberg [53]. Stavba, ve které výrazně převyšný cylindrický objem centrálního oválného salonu rozrůžňuje dvěma konvexními rizality obě protilehlé strany přímého podélného křídla propojujícího dvojici po stranách rozeklaných pavilonů, silně připomíná další Le Vauovo dílo – zámek v Le Raincy. Inspirace zprostředkovaná obrazovými vzory není ve Fischerově případě zdaleka vyloučená – půdorysy a fasády obou zámků byly publikovány v Marotově rytinovém albu ze šedesátých let sedmnáctého století¹⁶⁰, cirkulovalo i množství rytých pohledů na zámek a zámecký park, zejména od Israëla Silvestra a z dílny rytecké rodiny Perellů.

Fischer v návrhu letohrádku z doby kolem roku 1696 sice na rozdíl od Le Vaua rozprostřel trojtraktovou dispozici i v přízemí zámku, avšak téměř shodným způsobem v ní seřadil dveřní i okenní otvory do křížujících se průhledových os. Stejně jako Le Vau doplňuje konkávně ustupující střed vstupní fasády kontrastním středním rizalitem fasády zahradní, zhruba udržuje i počet okenních os v jednotlivých úsecích fasád, a stejně tak je člení vysokým kvazipilastrovým řádem. Výrazným rozdílem oproti starší francouzské dispozici je v půdorysu longitudinálně kladený ovál hlavního sálu, přičemž původní čtverec vestibulu je transformován na mělký obdélník. Navíc je vnější přístupové schodiště dynamizováno tak, že mezi konvexní křivkou jeho tří stupňů a na ní napojenou konkávní křivkou vstupního průčelí vzniká napůl ohraničený

¹⁵⁸ KREUL 2006, 212-213; SEDLMAYR 1976, 261; LORENZ 1992, 47.

¹⁵⁹ KREUL 2006, idem.

¹⁶⁰ Viz *Grand Marot*. Fasády zámku ve Vaux zde neodpovídají skutečnosti.

nástupní meziprostor na půdorysu mělkého transversálního oválu. Konečně středová průhledová osa, procházející jako ve Vaux celou hloubkou jádra budovy, vytváří sice transparentní enfiládu otvorů, ale je v přechodu mezi obdélným vestibulem a oválným salonek redukována na jeden průchozí otvor, zúžená šířka propojení vestibulu a salonu je však kompenzována mělkostí vestibulu, která zkracuje vzdálenost v přechodu mezi jednotkami, a zrychluje tak postup do hloubky interiéru.¹⁶¹

Právě zde se otevírá poslední kapitola mé práce. Na oba výše zmíněné návrhy totiž úzce navazuje pražská budova dnešního Lobkovického paláce, budovaná Giovannim Battistou Alliprandim nejpozději od roku 1702 a v hrubé stavbě zřejmě dokončená již roku 1704 [54].¹⁶² Stavebníkem paláce byl František Karel hrabě Přehořovský z Kvasejovic, nejvyšší mincmistr království Českého a později nejvyšší zemský sudí.¹⁶³ Alliprandiho autorství sice není přímo doloženo, pro stejného stavebníka ovšem tento architekt severoitalského původu projektoval piaristickou kolej s kostelem v Benešově¹⁶⁴ a navíc se zachovaly doklady o Alliprandiho autorství návrhů vnitřního vybavení.¹⁶⁵

Celkový rozvrh paláce s dvouetážovým oválným sálem a pro francouzský dispoziční typus *entre cour et jardin*¹⁶⁶ charakteristicky výrazně diferenciovaným uličním a zahradním průčelím, vedl Aloise Kubička ke srovnání pražského paláce se zámek ve Vaux-le-Vicomte, přičemž hlavním autorovým argumentem domněle potvrzujícím tuto inspiraci byl shodný počet polofigurových hermovek, vyplňujících po celém obvodu hlavního sálu prostor mezi nižšími okny druhé etáže.¹⁶⁷

¹⁶¹ Fischer uvedl sekvenci mělkého vstupního prostoru (tentokrát plně vyjádřeného příčného oválu) v kombinaci s výrazně longitudinálním oválem rozměrného sálu již v první ze svých nejvýznamnějších zakázek, tzv. *Ahnensaal* – Sálu předků zámku Michaela Johanna II. hraběte von Althan ve Vranově nad Dyjí. KREUL 2006, 134-135.

¹⁶² ZAHRADNÍK, nepag. rukopis.

¹⁶³ O Františkovi Karlovi Přehořovském z Kvasejovic URFUS 1990; URFUS 1993.

¹⁶⁴ EBELOVÁ 1996, 22.

¹⁶⁵ ZAHRADNÍK 2008, 93.

¹⁶⁶ „Mezi nádvořím a zahradou“ – překlad autor.

¹⁶⁷ KUBIČEK 1945/49, 56.

Stejně tak samotný osud hraběte Přehořovského vábí ke srovnání s příběhem stavebníka zámku ve Vaux-le-Vicomte – Nicolase Fouqueta. I on, finančník a právník rodem z nižší české šlechty, uspořádal Přehořovský – podobně jako Fouquet, v roce 1712 v hlavním sále paláce *souper* pro polského krále Augusta II., následovaný programem v palácové zahradě.¹⁶⁸ Naštěstí pro něj se tentokrát královské přijetí obešlo bez fatálních následků. Svůj malostranský palác, věhlasný symbol vlastního prudkého společenského vzestupu – „*obzvlášť slavný pro svou pravidelnou a neobyčejnou architekturu*“¹⁶⁹, byl nicméně Přehořovský v roce 1713 nucen kvůli vysokému zadlužení prodat.¹⁷⁰ I přesto vzápětí zkrachoval, na jeho majetek byl v roce 1714 vyhlášen konkurz a snad jen díky finančním vkladům své třetí manželky Anny Marie Františky, rozené Pálffyové, nestrávil zchudlý hrabě Přehořovský zbytek svého života v úplné bídě.¹⁷¹

Kubičkova hypotéza je lákavá, nezdá se mi být ovšem zcela nezpochybnitelnou. Giovanni Battista Alliprandi opravdu použil ve vstupní partii palácového přízemí povědomou sekvenci čtvercového průjezdu a oválného vstupního vestibulu [55], přímo propojující prostor ulice s parterem zahrady, a dokonce i širší tvar oválu salonu – ačkoliv kladeného hloubkově – spolu s jeho širokým optickým propojením s exteriérem evokuje blízkou příslušnost ke francouzskému rodokmenu. Domnívám se však, že při podrobnější examinaci půdorysu piana nobile vystupuje dispozice Přehořovského paláce spíše jako vtipně syntetizovaná repríza idejí Fischerových [56], dovedně zasazující půdorysný rozvrh Fischerova návrhu z *doby kolem roku 1696* do celkového obrysu odvozeného částečně z půdorysu zámku Niederweiden v Engelhartstetten (viz výše).

Dispozice piana nobile Přehořovského paláce zachovává Fischerovu sekvenci mělce obdélného sálu, předcházejícího longitudinálně disponovanému

¹⁶⁸ ZÁHRADNÍK, nepag. rukopis.

¹⁶⁹ „[...] insonderheit berühmt wegen seiner regulierten und sonderlichen Architektur, [...]“ – Carl Adolph von Redeln, *Sehenswürdige Prag*, Praha 1710, citováno in: ZÁHRADNÍK, nepag. rukopis.

¹⁷⁰ Za zlomek stavebních nákladů jej v březnu roku 1713 koupil svobodný pán Jan Josef Bartolotti z Pathenfeldu; ZÁHRADNÍK, nepag. rukopis.

¹⁷¹ URFUS 1990.

oválnému salonu. Přetrvává i redukce tří okenních os obdélného sálu na jedinou středovou osu, do hloubky průchozí. Stejně úzkostlivě jako Fischer pracuje Alliprandi i s řazením otvorů do průhledových linií a podobně vede čtveřici šnekových schodišť tloušťkou zdi. Konečně konvexně seříznutá předstupující křídla zahradního průčelí odpovídají proláklínám na bočních průčelích niederweidenských, zatímco centrální rizalit přesahujícího objemu hlavního sálu superponovaného nad vestibulem se uplatňuje v návrzích obou. Taková interpretace konvenuje i hypotéze charakterizující návrh „z doby kolem roku 1696“ jako variantu provedeného schématu. Ploše zastřešený objem centrálního válce převyšoval navíc v původním hmotovém řešení zahradního průčelí Přehořovského paláce korunní římsu ostatních křídel o výšku celého patra a při pohledu se zahrady byl v souladu s Fischerovými návrhy jeho obrys po stranách obohacen úseky zadní zdi atikové nástavby uličního průčelí.

Kubičkově hypotéze se štukovými hermovkami lze navíc oponovat poukazem na fakt, že také Fischer vyzdobil mezi lety 1687–1714 nižší pás tamburu kupole mauzolea císaře Ferdinanda II. při katedrále v Grazu kompozičně příbuznými štukovými postavami atlantů [57, 58]¹⁷², přičemž existence jakéhokoliv dobového zobrazení dekorace interiéru zámku ve Vaux-le-Vicomte mi není známa. I přes tyto naznačené výhrady nepovažuji možnost Alliprandiho vlastního obeznámení s francouzskými dispozicemi za vyloučenou. Naopak se domnívám, že jeho důvěrná znalost přinejmenším půdorysného řešení zámku ve Vaux-le-Vicomte je předpokladatelná, respektive jasněji odvoditelná, z další Alliprandiho stavby, okázalého venkovského zámku v Týnci u Janovic nad Úhlavou.

¹⁷² KREUL 2006, 110.

6.2. Giovanni Battista Alliprandi a zámek v Týnci jako francouzské *château*

Autorství týneckého zámku [59] bylo Giovannimu Battistovi Alliprandimu přiřčeno teprve nedávno Mojmiřem Horynou¹⁷³ na základě archivního výzkumu Václava Ryšavého¹⁷⁴, vlastního stavebně historického průzkumu¹⁷⁵ a zejména rozbořem řešení vstupní části přízemí zámku, analogicky shodného s řešením přízemí Přehořovského paláce.¹⁷⁶ Ačkoliv se recentně objevily pochybnosti o tomto Horynově soudu¹⁷⁷, považují Alliprandiho autorský podíl za nezpochybnitelný. Příslušnost zámku k jeho dílům je zřejmá v půdorysném řešení i hmotovém vyjádření, odpovídající je v neupravovaných částech i práce s užívaným tvaroslovím a v neposlední řadě i práce s krajinou. Ryšavého výzkum spolehlivě dokázal, že stavební práce na zámku probíhaly nejpозději od roku 1704, což samo o sobě svědčí o nepravděpodobnosti a neudržitelnosti starší atribuce regionálnímu staviteli Jakubovi Augustonovi – vyspělá architektura týneckého zámku by těžko mohla být jeho de facto prvním dílem. Zámecká stavba nebyla v době smrti svého stavebníka, majitele týneckého panství Maxmiliána Norberta hraběte Krakovského z Kolowrat (zemřel 1721), úplně dokončena. Inventář z roku 1724 popisuje zámek jako nový a nedostavěný.¹⁷⁸ V této době se předpokládá hotový stav střední a východní části zámku, přičemž určitá část zámku byla zařízena, a dokonce již obývána. Naproti tomu západní křídlo bylo vyvedeno pouze v základním nosném zdivu a zastřešeno.¹⁷⁹

Monumentální trojpodlažní zámecká struktura byla vystavěna u hrany relativně prudkého severního svahu a přesně pohledově orientována na vrchol blízkého vrchu, na kterém byla zřejmě současně zbudována kaple sv. Jana Nepomuckého. Tato kompoziční a pohledová osa zřejmě ovlivnila i urbanistický

¹⁷³ HORYNA 2004, 237-241.

¹⁷⁴ RYŠAVÝ 2002, 25-33.

¹⁷⁵ HORYNA / RYŠAVÝ 2002, nepag.

¹⁷⁶ HORYNA 2007, 57-68.

¹⁷⁷ Martin Krummholz, 241 in: BIEGEL / MACEK / BACHTÍK 2015.

¹⁷⁸ RYŠAVÝ 2002, 25-26.

¹⁷⁹ RYŠAVÝ 2002, 25.

rozvrh obce a zůstala dodnes pod původním čestným dvorem¹⁸⁰ ponechána nezastavěná. Přímý pohled na vzdálenou dominantu pointuje transparentní vstupní partii v přízemí [60], složenou opět z převýšeného čtvercového průjezdu a trojosého oválného vestibulu a uplatňuje se i ve středové ose oválného sálu piana nobile, situovaného ve třetím podlaží přímo nad vestibulem. Takové zacházení s pohledovým úběžníkem jsme zaznamenali zejména již ve Vaux-le-Vicomte a ve stejném duchu pracoval Alliprandi i později s krajinou v Kuksu, kde pohledově propojil budovu kláštera-špitálu s kostelem nad kryptou s pandánem zámeckého stavení na protějším svahu labského údolí.

Do evropského kontextu částečně zařadil týnecký zámek již Horyna, jako poplatný vídeňské formuli, současně rozvíjené zejména Johannem Bernhardem Fischerem von Erlach v návaznosti na francouzsko-italské vzory, přičemž v této linii kladl důraz na roli Guariniho Carignanského paláce v Turíně a Berniniho prvního návrhu pro Louvre.¹⁸¹ Palazzo Carignano s monumentálním příčně oválným sálem, dvojicí symetrických schodišť a plynule zvlněnou fasádou skutečně vznikalo v bezprostřední návaznosti na Berniniho první návrh Louvru.¹⁸² Guarino Guarini pobýval v roce 1665 v Paříži, kde pracoval na stavbě theatinského kostela Sainte-Anne-la-Royale a s plány pro Louvre měl zřejmě možnost se osobně seznámit.¹⁸³ V kontextu této práce není bez zajímavosti, že pařížský theatinský kostel vznikl posthumně z fundace kardinála Mazarina, hlavního patrona theatinů ve Francii.¹⁸⁴ Na rozdíl od Fischera z Erlachu, který oválné sály ve své architektuře klade téměř bez výjimky hloubkově, se v Alliprandiho tvorbě objevují dispozice se sály příčnými, které dokonale odpovídají mé definici salonu *à l'italienne*. Domnívám se, že je v případě analýzy inspiračních zdrojů jeho architektury nutné odhlédnout od tradiční interpretace omezené spíše na hledání souvislostí výhradně s Fischerovým dílem.¹⁸⁵

¹⁸⁰ HŮRKOVÁ / PÍČKA 2007, 5-22.

¹⁸¹ HORYNA 2007, 57.

¹⁸² MILLON 1987, 479-500.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ BALLON 1999, 18.

¹⁸⁵ MIXOVÁ 1952; SYNECKÝ 1997.

Giovanni Battista Alliprandi se narodil kolem roku 1667 v lombardském horském údolí Intelvi nedaleko Comského jezera.¹⁸⁶ Roku 1685 vstoupil ve Vídni, kam následoval svého otce štukatéra, do učení ke staviteli Francescovi Martinellimu. Jeho prvním archivně doloženým působištěm v Čechách je staveniště kostela Narození Panny Marie v Chlumku u Luže, kde v roce 1690 pracoval jako polír hořického stavitele Bernarda Minelliho.¹⁸⁷ Další jeho působení v Čechách je doloženo až k roku 1696, kdy vstupuje do služeb Heřmana Jakuba hraběte Černína z Chudenic, přičemž jeho činnost se měla týkat primárně přestavby kosmonoského černínského zámku.¹⁸⁸ Mezi lety 1690 a 1696 se předpokládá Alliprandiho návrat do Vídně, kde zřejmě přišel kromě Johanna Bernharda Fischera z Erlachu do blízkého styku i s římským architektem-akademikem Domenicem Martinellim – předpokládá se vztah učitel-žák¹⁸⁹, Petr Fidler dokonce označuje Giovanniho Battistu Alliprandiho za jeho žáka „bezesporu nejvýznamnějšího“¹⁹⁰.

Jména obou architektů jsou spojována se stavbou hradčanského paláce českého šlechtice Václava Vojtěcha hraběte ze Šternberka, mezi lety 1690 a 1699 prezidenta apelačního soudu a od roku 1699 nositele řádu Zlatého rouna. Stavebnický profil rodiny Šternberků zahrnuje nejzvučnější jména dobové architektonické scény. Kromě Martinelliho a Alliprandiho jmenujme i tehdy zřejmě nejvýznamnějšího římského architekta Carla Fontanu a tvůrce smířické kaple, Kryštofa Dientzenhofera.

Před svým odchodem do Francie ve službách Václava Vojtěcha ze Šternberka pracoval také v Římě školený Burgund'an Jean-Baptiste Mathey. Mezi lety 1678–1685 pro Šternberka stavěl zámek v Tróji, stavbu typologicky na hranici italské *villy suburbany* a francouzského *château*, popřípadě *maison de plaisance*. Na francouzské prvky v architektuře trójského zámku bylo upozorněno již mnohokrát.¹⁹¹ Mojmír Horyna označil „francouzskou komponentu“ Matheyova

¹⁸⁶ MIXOVÁ 1952, 6-8.

¹⁸⁷ ZAHRADNÍK, nepag. rukopis.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ LORENZ 1991, 94-98; HORYNA 2007, 59.

¹⁹⁰ FIDLER 2004, 289.

¹⁹¹ Poprvé již MORPER 1927.

projektu za „spíše volně dojemovou“ a pohybující se „v rovině nic neříkajících obecností“¹⁹². Většinu „spíše obecně dispozičních architektonických představ francouzského původu“ v Matheyově díle považuje za „přetlumočené tak, jak byly zpracovány umělci římského centra.“¹⁹³ Vzápětí pak konstatuje, že jediným pro francouzskou architekturu charakteristickým prvkem, jehož římskou genezi nenalezl je „pavilonová izolace středu stavby s hlavním sálem“¹⁹⁴. Francouzský rodokmen má zřejmě i monumentální exteriérové schodiště oválného půdorysu, vedoucí křivkami svých ramen vzhůru k slavnostnímu portálu velkého sálu. Richard Biegel upozornil na naprostou tvarovou shodu schodiště s podkovovým schodištěm zámku ve Fontainebleau tak, jak je zobrazeno na rytině Jacquese Androueta Du Cerceau, a naznačil i další styčné body Matheyových staveb s francouzským prostředím.¹⁹⁵

Domnívám se, že vodítko je možné hledat v osobnosti stavebníka a jeho kavalírské cestě po Evropě, kterou podnikl se svými bratry Janem Norbertem a Ignácem Karlem v letech 1662–1664, a jejíž itinerář by stejně dobře mohl sloužit téměř jako resumé této práce.¹⁹⁶ Mezi červencem a listopadem 1663 pobývali ve Francii, kde kromě královských zámků ve Vincennes a Versailles, navštívili cestou do Lyonu právě i zámky ve Vaux-le-Vicomte a ve Fontainebleau, Louvre zastihli stavěný ještě podle Le Vauových plánů. Posléze bratři Šternberkové (již bez Ignáce Karla) pobývali mezi prosincem 1663 a zářím 1664 v Římě, s krátkým intermezzem v jižní Itálii. Jejich římským průvodcem se stal proslulý Athanasius Kircher. Bratři byli dokonce třikrát přijati Kristýnou Švédskou, přičemž první návštěva se uskutečnila 16. května – přesně v době, kdy Bernini musel dokončovat svůj první návrh pro Louvre. Mezi mnohými dalšími římskými pamětihodnostmi navštívili bratři Šternberkové i Palazzo Barberini a jeho knihovnu. Při zpáteční cestě se navíc v Bolzanu setkali s Janem Bedřichem z Valdštejna, budoucím významným patronem Jeana-Baptisty Matheye.¹⁹⁷

¹⁹² HORYNA 2000, 121.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ BIEGEL 2014, 82-85 a 87-92.

¹⁹⁶ KROPÁČEK 1988, 47-101; KUBEŠ 2013, 388-389.

¹⁹⁷ KROPÁČEK 1988, 90-97.

Druhou cestu *Do Paříže a zpět* podnikl Ignác Karel ze Šternberka hned v roce 1664, přičemž i tehdy navštívil zámek ve „Volvigon“ a v příslušném deníkovém zápisu zmiňuje i jméno stavebníka – „Fuge“¹⁹⁸. Zajímavý je i korespondující zápis ze staršího deníku Václava Vojtěcha, který hovoří o návštěvě zámku ve „Veau“.¹⁹⁹ Chybné hláskování odpovídá původní psané podobě změněného jména architekta Louise Le Vaua a naznačuje, že návštěvníci zámku ve Vaux mohli být informováni i o osobě navrhujícího architekta a jeho příjmení se shodnou výslovností. Pobyt ve Francii zřejmě hluboce ovlivnil Ignáce Karla, který ve své knihovně uchovával i francouzské knihy o významných francouzských politických osobnostech, mimo jiné o kardinálovi Mazarinovi.²⁰⁰

Obzvlášť zajímavý je v knihovně Ignáce Karla ze Šternberka případ anonymního satirického spisu z roku 1693, jehož dlouhý titul zahrnuje všechny nám již známé aktéry politického dění Francie sedmnáctého století:

LE TABLEAU de la Vie & du Gouvernement de Messieurs les Cardinaux RICHELIEU & MAZARIN & de Monsieur COLBERT, présenté en diverses Satyres & Poësies ingenieuses; ave cun Recueil d'Epigrammes sur la vie & la mort de Monsieur FOUQUET & sur diverses choses, qui sont passées à Paris en ce temps-là.²⁰¹

Obsah spisu dokazuje, že události šedesátých let byly ve Francii aktuální ještě v době dlouho následující a jeho přítomnost ve šternberské knihovně naznačuje, že přinejmenším zájem Ignáce Karla o francouzskou oblast byl živý ještě v devadesátých letech. Této domněnce odpovídá i fakt, že po bratrově smrti odkázal Václav Vojtěch ze Šternberka jeho knihovnu hyberskému klášteru k veřejnému zpřístupnění, stejně jako dlouho předtím kardinál Mazarin.

Konečně v době vydání zmíněného spisu (1693) Václav Vojtěch dávno plně rozvíjel svůj záměr výstavby městského paláce na Hradčanech, pro který

¹⁹⁸ Knihovna národního Muzea, sign. VIII G. 18

¹⁹⁹ Národní knihovna v Praze, sign. XVII A 25.

²⁰⁰ O Šternberské knihovně TOBOLKA / HORÁK 1959.

²⁰¹ „Obraz života a vlády pánů kardinálů Richelieu a Mazarina a pana Colberta, představený v rozličných satirách a vtipných básních, se souborem epigramů o životě a smrti pana Fouqueta a o různých věcech, které se v této době děly v Paříži v té době.“ – překlad autor; Národní knihovna v Praze, opatřeno Šternberkovou paraťou, bez signatury.

již v roce 1662 vypracoval Domenico Martinelli první návrh.²⁰² Dalšími výkupy pozemků však došlo k rozšíření staveniště, s čímž vznikla potřeba návrhu nového, jenž byl zřejmě uskutečňován nejpozději od roku 1699.²⁰³ Alliprandiho účast na stavbě je doložena přímo dokladem o výplatě 100 zlatých z 18. března 1706²⁰⁴, nepřímo pak Alliprandiho dopisem pro černínského důchodního Richtersohna z listopadu 1699, ve kterém ho informuje o svém záměru vypůjčit si pro práce v Černínském paláci řemeslníky u hraběte Šternberka a konečně zmínkou Alliprandiho jména v Richtersorhnově zprávě o sousedských sporech souvisejících se stavbou Šternberského paláce.²⁰⁵ Stavba byla do stavebníkovy smrti v roce 1708 dokončena pouze torzálně, což významně komplikuje určení funkčního rozvrhu existujících místností a vyzývá hypotézám o původně plánované podobě celého projektu.

Uzavřená čtyřkřídlá dispozice kolem čtvercového nádvoří [61] vykazuje dvě zásadní půdorysné anomálie. První z nich je cylindrické, příčně orientované těleso se salou terrenou v přízemí a vysokým oválným sálem ve třetím podlaží [62] – pianu nobile. Monumentalizující motiv převýšeného válcového rizalitu je oproti zvyklostem užit v bočním, západním průčelí a propojuje hlavní nádvoří se zahradou. Střední osa původně mnohem hlubší zahradní terasy je kolmá na hlavní vstupní osu uvažovaného paláce, přičemž taková změna osového směřování – ač vynucená situováním palácové struktury na hranu Jeleního příkopu – připomíná Le Vauovo invenční využití stísněné parcely pařížského hôtelu Lambert. Navázání oválného tělesa na čtyřkřídlou palácovou strukturu zase evokuje Le Vauův a Berniniho plán Louvru i turínské Palazzo Carignano, jehož dvornímu průčelí se vnější vyjádření zahradního křídla Šternberského paláce blíží asi nejvíce.

Dalším nezvyklým prvkem půdorysu je oválný vestibul situovaný diagonálně v jihovýchodním rohu paláce. Podobně pracoval s diagonálně

²⁰² LORENZ 1982; LORENZ 1991, 53 a 204.

²⁰³ ZAHRADNÍK, nepag. rukopis; BIRNBAUMOVÁ 1924/25, 493.

²⁰⁴ ZAHRADNÍK, nepag.

²⁰⁵ Idem; DVORSKÁ 2011, 91.

loženým salonem Domenico Martinelli v Bruselu.²⁰⁶ Situace, ve které se Alliprandi musí vyrovnávat s prudkým stoupáním příjezdové cesty, zase připomíná oválný vestibul paláce Barberini, zřízený dodatečně v sekvenci za apsidálním závěrem hlubokého přízemního portiku. Shodně s vestibulem Šternberského paláce jsou stěny závěru tohoto portiku pojednány nikami [63, 64]. Ačkoliv se toto srovnání může zdát troufalým, považuji za důležité upozornit na fakt, že Domenico Martinelli vlastnil ve své sbírce plánů schéma přízemí Palazzo Barberini, zobrazující zčásti i zmíněný vestibul. Ačkoliv vstupní partie Šternberského paláce byla upravována v devatenáctém století, domnívám se, že její koncepce je původní, včetně architektonického členění stěn, odpovídající Alliprandiho práci s tvaroslovím. Ve vestibulu Šternberského paláce Alliprandi zřejmě poprvé používá sekvenci oválu a čtverce, ačkoliv zde z důvodů specifické situace invertovanou. Napojení schodiště na křivku stěny zase připomíná podobné řešení ze zámku v Týnci. Konečně i řešení samotného schodišťového prostoru vzdáleně připomíná Berniniho schodiště římského paláce Barberini.

Zdaleka nejzajímavějším prostorem enigmatického paláce je oválný salon východního průčelí. Monumentální prostor je situován na opačné straně než reprezentační schodiště a nenavazuje přímo ani na pokoje hraběte, umístěné zřejmě v severním křídle. V současném stavu se uplatňuje jako vzdálené echo vstupního vestibulu, který svým půdorysem příchozího návštěvníka stimuluje k předpokladu shodně tvarovaného reprezentačního prostoru na hlavním podlaží. Proti očekávání není interiér salonu pohledově propojen se zahradou – osvětlení zajišťují okna jeho vyšší etáže a jejich rozměr naznačuje, že optická uzavřenost etáže nižší odpovídá původnímu záměru. Analogicky pojatý je rovněž oválný a výrazně převýšený centrální sál černínského zámku Humprecht, s jehož interiérem měl Alliprandi jistě možnost seznámit se při práci na kosmonoském panství. Stejně totiž pracuje se stěnou a se světlem i v oválné kosmonoské kapli sv. Martina [65], zřízené na místě středověkého kostela nejpozději roku 1702.²⁰⁷ Salon Šternberského paláce je s ostatní dispozicí

²⁰⁶ LORENZ 1991, 171-172.

²⁰⁷ ZAHRADNÍK, nepag. rukopis.

propojen dveřmi na své delší, příčné ose, přičemž paralelně vedená chodba naznačuje záměr jeho otevření i v ose kolmé na provedenou enfiládu.²⁰⁸

Přestože týnecký zámek hraběte Kolovrata a pražský Šternberský palác s jeho poučeným stavebníkem dělí poměrně velká vzdálenost, je to právě na zámku v Týnci, kde se uplatnila dispozice z Vaux-le-Vicomte v plné míře – a sice v půdoryse *piana nobile* [66]. Místnosti bočních křídel jsou tu ve shodě s Vaux kladeny kolem středové chodby a k velkému oválnému salonu [67], široce otevřenému do krajiny přiléhá stejně jako ve Vaux obdélná kaple. Do patra se pak zřejmě mělo vcházet dvojicí symetrických schodišť – z nichž bylo však provedeno pouze schodiště na straně východní. Stejně jako ve Vaux-le-Vicomte jsou v Týnci rozlišeny fasáda jižní, s náznakem trojkřídlé dispozice a plochým rizalitem ve středu, a fasáda severní s mohutným konvexním rizalitem [68, 69].

Nejsem si vědom toho, že by byla dispozice druhého podlaží zámku ve Vaux-le-Vicomte ve své době publikována. To svědčí o tom, že Alliprandi nebo hrabě Kolovrat Krakovský musel na přelomu 17. a 18. století musel přinejmenším přijít do kontaktu s někým, komu byla důvěrně známá. Určitým vodítkem by mohla být v případě Týnce i blízkost dalšího Šternberského sídla – zámku na Zelené Hoře, který dosud nebyl spojen se jménem žádného architekta.

²⁰⁸ Oválný půdorys má ve Šternberském paláci i malý prostor kabinetu ve třetím podlaží severního křídla.

7. Závěr

Stavebně-dispoziční schémata, kompozičně soustředěná na centrum tvořené cylindrickým tělesem s oválným půdorysem jsou pro tvorbu Giovanni Battisty Alliprandiho charakteristická. Alliprandiho stavby jsou nejčastěji srovnávány s tvorbou Johana Bernharda Fischera z Erlachu. Nejvýmluvnějším příkladem je v tomto ohledu snad zámek v Liblicích, budovaný od roku 1699 pro Arnošta Josefa Pachtu z Rájova, dokončený zřejmě před rokem 1711. Na nepřehlédnutelnou podobnost zámku s Fischerovými koncepty upozornil již Hans Sedlmayr, když jej označil dokonce za plagiát fischerových návrhů.²⁰⁹ Analogie s Fischerovou tvorbou jsou opravdu časté a frapantní.

Domnívám se však, že Alliprandiho dílo dosud nebylo v celé své šíři zmapováno dostatečně analytickým způsobem, přičemž všechna dosud zpracovaná monografická pojednání jeho kariéry²¹⁰ byla vypracována poněkud ploše, zanedbávající pevnější zařazení do celoevropského kontextu. Ve své práci jsem se snažil tento deficit nahradit, ale nemyslím si, že by tím bylo toto téma zcela vyčerpáno. Domnívám se, že zejména období let 1690–1696, kdy o Alliprandiho životě není nic známo zhora nic, skýtá jistý prostor pro další bádání. Od roku 1690 do roku 1696 prošla Alliprandiho umělecká osobnost prudkým vývojem – od políra ke dvornímu architektovi nejvýznamnější české zemské šlechty. Snad právě v tomto období mohl Alliprandi podniknout i vlastní cestu po Evropě, která by mu umožnila poznat zahraniční stavitelskou praxi na vlastní oči.

²⁰⁹ SEDLMAYR 1925

²¹⁰ SYNECKÝ 1997; MIXOVÁ 1952; Horynou koncipovaná monografie se bohužel nedočkala svého dokončení.

8. Seznam použité literatury

- ACKERMANN 1968: *L'Architettura di Michelangelo*, Torino 1968
- BABELON / MIGNOT 1998: Jean-Pierre Babelon / Claude Mignot, François Mansart. Le génie de l'architecture, Paris 1998
- BALLON 1999: Hilary Ballon, Louis Le Vau: Mazarin's Collège, Colbert's revenge, Princeton 1999
- BERGER 1966: Antoine Le Pautre and the Motif of the Drum-without-Dome, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 25/III, 1966, 165-180
- BERGER 1970: Robert W. Berger, Charles Le Brun and the Louvre Colonnade, *The Art Bulletin*, vol. 52/IV, 1970, 394-403
- BERGER 1976: Robert W. Berger, Louis Le Vau's Château du Raincy, *Architectura* VI, 1976, s. 36-46
- BERGER 1984: Robert W. Berger, Louis Le Vau's Château du Raincy, *Architectura* XIV, 1984
- BERGER 1993: Robert W. Berger, The Palace of the Sun: the Louvre of Louis XIV, 1993
- BIEGEL 2014: Richard Biegel, Jean Baptiste Mathey and the 17th century european architecture, *Czech and Slovak Journal of Humanities* IV, č. 2, 2014, s. 76-92
- BIRNBAUMOVÁ 1924/25: Alžběta Birnbaumová, Příspěvky k dějinám umění XVII stol. z archivu Šternbersko-Manderscheidského, *Památky archeologické* XXXIV, 1924 – 25, s. 492–495
- BIVER 1923: Paul Biver, *Histoire du Château de Meudon*, Paris 1923
- BLUNT 1958: Anthony Blunt. The Palazzo Barberini: The Contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI, 1958, s. 256-287
- BLUNT 1999: Anthony Blunt, *Art and architecture in France: 1500-1700*, Yale 1999.
- BONNACORSO 2014: Carlo Fontana, Romano Fortunato Carapicchia e il Villino Vaini sul Gianicolo a Roma: il progetto, la contrastata edificazione il condono; *via academia.edu*
- BONNACORSO 2014: Giuseppe Bonaccorso, Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per palazzo Borromeo e Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra; *via academia.edu*
- BORSI 1980: Franco Borsi, *Bernini Architetto*, Milano 1980
- BRAUER / WITTKOWER 1931: Heinrich Brauer – Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931
- COJANNOT 2012: Alexandre Cojannot, Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française:1612-1654, Paris 2012
- COJANNOT / GADY 2003:

COJANNOT 2003:

COJANNOT 2003: Mazarin et le „grand dessein“ du Louvre, projets et réalisations de 1652 à 1664. in: *Bibliothèque de l'école des chartes*. 2003, tome 161, livraison 1. pp. 133-219

COLONNESE 2014: Fabio Colonnese, Kepler, Galileo, Bernini e Gaspari. Note sulla controversa associazione tra Ellisse e Barocco, Society and Culture, in: the Baroque Period. Proceedings of European Network for Baroque Cultural Heritage (ENBACH) General Conference (Sapienza University, Rome, 27-29 March 2014), Paris: OpenEdition, 2014 <http://www.enbach.eu/media/158181/colonnese.doc>, vyhledáno 8.7.2017

CORDEY 1924a: Jean Cordey, Vaux-le-Vicomte, Paris 1924

DANIEL 2007: Ladislav Daniel, „Vidimus stellam eius in oriente“: Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prague, in: Martin Mádl – Michaela Šeferisová Loudová – Zora Wörgötter (edd.), *Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa*, Praha 2007, s. 27-38

DANIEL 2009: Ladislav Daniel, Šternberský palác na Hradčanech: funkce – struktura – výzdoba, *Documenta Pragensia XXVIII*, Praha 2009, s. 159-170

DOTSON 2012: Esther Gordon Dotson, J. B. Fischer von Erlach. Architecture as Theater in the Baroque Era, New Haven / London 2012

DROGUER 2002: Le couloir central dans la distribution : son apparition et son développement au XVIIIe siècle. in: *Bulletin Monumental* 160/4, 2002, 379-389

DVORSKÁ 2011: Dagmar Dvorská, Pražské paláce G. B. Alliprandiho, diplomová práce, Masarykova univerzita – Seminář dějin umění, 2011

EBELOVÁ 1996: Ivana Ebelová (ed.), *Zápisná kniha pražských stavitelů 1639 – 1903*, Praha 1996

FELDMANN 1982: Dietrich Feldmann, Das Hôtel de La Vrillière und die Räume „à l'italienne“ bei Louis Le Vau, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45/4, 1982 395-422

FIDLER 1994/95: Petr Fidler, ...alla moderna gebaut und vom sehr artigen goût... Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien. Zur Frage des französischen Einflusses in der mitteleuropäischen Architektur des 17. Jahrhunderts, *Acta Historiae Artium* 37, 1994/95, s. 145-174

FIDLER 2004: Petr Fidler, Římský akademismus v Praze. Jean Baptiste Mathey, Domenico Martinelli – inter principes famosi a Carlo Fontana – celebrissimo architetto di Roma, in: Olga Fejtová / Václav Ledvinka / Jiří Pešek – Vít Vlášek (edd.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 273–293

- FIDLER 2009: Petr Fidler, „Form follows Function“. Zur Funktionalität der Profanarchitektur der frühen Neuzeit, *Documenta Pragensia XXVIII*, Praha 2009, s. 25-58
- FRANZ 1962: Heinrich Gerhard Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen: Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst, Leipzig 1962
- FROMMEL 2002: Sabine Frommel, Tradition française contre tradition italienne: les projets de Bernin pour le Louvre, in: Chantal Grell und Milovan Stanic (eds.), *Le Bernin et l'Europe*, 45-76
- FROMMEL 2015: Sabine Frommel, Zwischen Geniestreich und kollektiver Leistung: Gian Lorenzo Berninis Entwürfe für den Louvre, in: Claudia Lehmann a Karen J. Lloyd, *A Transitory Star: The Late Bernini and His Reception*, Berlin – Boston 2015
- GADY 2005: Alexandre Gady, Jacques Lemercier: Architecte et ingénieur du Roi, Paris 2005.
- GARGIANI 1998: Roberto Gargiani, Idea e costruzione del Louvre, Firenze 1998
- GRIMSCHITZ 1959: Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien / München 1959
- HALL 2007: Gianlorenzo Bernini's Third Design for the East Façade of the Louvre of 1665, Drawn by Mattia De Rossi, *The Burlington Magazine* vol. 149/1252, 2007, 478-482
- HART / HICKS 2001: Sebastiano Serlio on Architecture, 2 vol., Yale 2001
- HAUTECŒUR 1948: Louis Hautecœur, Histoire de l'architecture classique en France, tome II: Le règne de Louis XIV, Paris 1948
- HORYNA 2004: Mojmír Horyna, Poznámky k architektuře zámku v Týnci u Klatov, in: Sborník prací z historie a dějin umění 3, 2004, s. 237-241
- HORYNA 2007: Mojmír Horyna, Die Schlösser Weltrus und Teinitz, Zwei unbekannte Bauten Giovanni Battista Alliprandis, in: Martin Engel – Martin Poszgai – Christiane Salge – Huberta Weigl (edd.), *Barock in Mitteleuropa, Werke, Phänomene, Analysen*, Wien / Köln / Weimar 2007, s. 57-68
- HŮRKOVÁ / PÍČKA 2007: Jindra Hůrková – Jan Píčka, Zámek Týnec u Klatov – stavební vývoj čestného dvora, in: Dějiny staveb 2007, s. 5-22
- CHATELET-LANGE 1976: Liliane Chatelet-Lange, La "forma ovale si come costumarono li antichi ... et cours ovales en France au seizième siècle, in: *Architectura V*, 1976.
- CHRISTOUT 1957: Marie-Françoise Christout, Réception offerte le 6 septembre 1636 [sic] à Essonnes à la reine Christine de Suède, *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* č. 9, 1957, 22-43, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1957_num_9_1_2097, vyhledáno 31.5.2016

- JARRARD 2002: Alice Jarrard, Inventing in Bernini's Shop in the Late 1660s: Projects for Cardinal Rinaldo d'Este, *The Burlington Magazine*, vol. 144/1192, 409-419
- KIEVEN 2004: Elisabeth dei modelli architettonici barberiniani, in: Lorenza Mochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas: *I Barberini e la cultura Europea del seicento*, Roma 2004, 595-604
- KRAUSE 1996: Katharina Krause, *Die Maison de plaisance: Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, München / Berlin 1996
- KRČÁLOVÁ 1974: Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1974
- KREUL 2006: Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach. *Regie der Relation*, Salzburg 2006
- KROPÁČEK 1988: Jiří Kropáček, Architekt J. B. Mathey a zámek Trója v Praze. Stavebník – umělec – pojetí díla, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica* 1, 1987. *Príspevky k dejinám umění IV. Průměty výtvarného vývoje ve starším českém a světovém umění*, Praha 1988, s. 47-101
- KRUMMHOLZ 2008: Martin Krummholz, Johann Fischer von Erlach und Böhmen, *Barockberichte* L, 2008, s. 273-278
- KUBEŠ 2013: Jiří Kubeš, Náročné dospívání urozených: kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750), Pelhřimov 2013
- KUBIČEK 1945/49: Alois Kubiček, Dvě díla Gio. Batt. Alliprandiho, *Umění* XVII, 1945 – 49
- KUBIČEK 1946: Alois Kubiček, *Pražské paláce*, Praha 1946
- KUBIČEK 1966: Alois Kubiček, *Barokní Praha v rytinách B. B. Wernera*, Praha 1966
- LAVIN 1992: Irving Lavin, Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts, in: Henry A. Millon / Susan Scott Munshower (eds.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, University Park 1992, 498-525
- LAVIN 1993: Irving Lavin, Bernini's Representation of the Sun King, in: *Past-Present*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993 139-202
- LAVIN 2004: Irving Lavin, *Urbanitas Urbana. The Pope, the Artist, and the Genius of the Place*, in: Lorenza Mochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas: *I Barberini e la cultura Europea del seicento*, Roma 2004, 15-30
- LEDVINKA – Mráz – Vlnas 2000: Václav Ledvinka, Bohumír Mráz, Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 2000
- LORENZ 1979: Hellmut Lorenz, Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXII, 1979, s. 59-76

- LORENZ 1980: Hellmut Lorenz, Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIII, 1980, s. 174-176
- LORENZ 1982: Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli und Prag, *Umění* XXX, 1982, s. 21-34
- LORENZ 1991: Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991
- LORENZ 1992: Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich / München / London 1992
- LORENZ 2001: Hellmut Lorenz, Vienna Gloriosa. Architectural Trends and Patrons, in: Henry A. Millon (ed.), *Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas*, Washington 2005, s. 47-36
- LOTZ 1955: Wolfgang Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* VII, Roma 1955
- MACEK / BIEGEL / BACHTÍK 2015: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015
- MÁDL 2009: Martin Mádl, Malířská výzdoba barokních šlechtických rezidencí v Čechách, *Documenta Pragensia* XXVIII, Praha 2009, s. 241-276
- MAROT, Jean, Reueil des plans, profils et élévation de plusieurs châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris, 1660-1670.
- MEEK 1989: Harold Alan Meek, Guarino Guarini and his Architecture, New Haven / London 1989²
- MELTERS 2008: *Chambre und salon a l'italienne: Zur Entwicklung barocker Raumformen aus der Architekturtheorie bei Louis Le Vau und den Nouveaux Riches*, *Architectura*, 38/2, 2008, 109-126
- MILLON 1987: Henry Armand Millon, Bernini – Guarini: Paris – Turin: Louvre – Carignano, in: „*Il se rendit en Italie*“ – *Études offertes à André Chastel*, Roma / Paris 1987
- MIXOVÁ 1952: Věra Mixová, Giovanni Battista Alliprandi. Příspěvek k problematice české barokní architektury, dizertační práce FF UK, 1952
- MIXOVÁ 1957a: Věra Mixová, Příspěvky k dějinám české barokní architektury v německé literatuře, *Umění* V, 1957, s. 376-377
- MIXOVÁ 1957b: Věra Mixová, Činnost architekta G. B. Alliprandiho na černínském panství v Kosmonosích, *Umění věků*, 1957, s. 160-164
- MOSSAKOWSKI 1994: Stanislaw Mossakowski, Zwischen Rom, München und Warschau. Rätselhafte Zeichnungen in der Sammlung des Architekten Tilman van Gameren, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57/2, 1994, 201-218.
- MUK 1977: Jiří Muk, Poznámky k profilu architektury pražského baroka, *Staletá Praha* VIII, 1977, s. 254–266

- NAŇKOVÁ 1966: Věra Naňková, Giovanni Bat. Alliprandi architetto di Laino in Valle Intelvi, *Arte Lombarda* XI, 1966, s. 132-142
- NAŇKOVÁ 1973: Věra Naňková, Fischer z Erlachu a Martinelli v thunovské korespondenci, *Umění* XXI, 1973, s. 541-542
- NAŇKOVÁ 1986: Věra Naňková, Die Architektur Böhmens um 1700 und die Tätigkeit des Architekten Giovanni Battista Alliprandi, in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983*, VII. *Wien und der europäische Barock*, Wien 1986, s. 138-143
- NAŇKOVÁ 1988: Věra Naňková, Architektura 17. století, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988, s. 287-322
- NAŇKOVÁ 1989a: Věra Naňková, Architektura 17. století v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 249-278
- NAŇKOVÁ 1989b: Věra Naňková, Architektura vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 249-278
- NEUMANN 1969: Jaromír Neumann, Český barok, Praha 1969
- NEUMANN 1974: Jaromír Neumann, Český barok, Praha 1974²
- NORBERG-SCHULZ 1979: Christian Norberg-Schulz *Architecture baroque et classique*, Paris 1979
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1989: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris 1989
- PÉROUSE DE MONTCLOS 2001: Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, Paris 2001
- PÉROUSE DE MONTCLOS 2012: Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Le château de Vaux-le-Vicomte*, Paris 2012
- PETZET 2000: Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs, München und Berlin 2000
- PFNOR 1888: Rodolphe Pfnor, *Le Château de Vaux le Vicomte*, Paris 1888
- POCHE / PREISS 1973: Emanuel Poche / Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1973
- POCHE 1985: Emanuel Poche, Carlo Fontana a návrhy na Šternberský palác v Praze, *Umění* XXXIII, 1985
- POLLEROS 1995: Friedrich Polleros (ed.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien 1995
- PREISS – HORYNA – ZAHRADNÍK 2000: Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy*, Praha 2000
- PREISS 1986: Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus a baroko*, Praha 1986
- RYŠAVÝ 2002: Vratislav Ryšavý, Barokní zámek v Týnci u Klatov, in: *Sborník prací z historie a dějin umění* 1, 2002, s. 25-33
- SAVOT 1624: Louis Savot, *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, Paris, 1624

- SAVOT 1673: Louis Savot, *L'architecture françoise des bastimens particuliers*, komentovaná edice, Paris SCOTT 2007: John Beldon Scott, Galileo and Urban VIII: Science and Allegory at Palazzo Barberini, in: Lorenza Mochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas: *I Barberini e la cultura Europea del seicento*, Roma 2004, 127-137
- SEDLMAYR 1925: Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer der Ältere*, München 1925
- SEDLMAYR 1976: Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976²
- SOMMER 2002: Jan Sommer, Dílí poznatky o vzniku a stavebních úpravách zámku ve Veltrusích, *Průzkumy památek* 9, 2008, č. 1, s. 135-141
- SPILA 2010: Il cardinale Girolamo II Colonna: incarichi pubblici e committenza privata, in: Marcello Fagiolo, Marisa Tabarrini (eds.) *Giuseppe Piermarini tra Barocco e Neoclassicismo*: Roma, Napoli, Caserta, Foligno, katalog výstavy (Foligno, Palazzo Trinci, erven-říjen 2010), Perugia 2010
- SYNECKÝ 1997: Jakub Synecký, Giovanni Battista Alliprandi, diplomová práce FF UK, 1997
- TOBOLKA / HORÁK 1959: Zdeněk V. Tobolka – František Horák, *Národní a univerzitní knihovna v Praze. Její vznik a vývoj I*, Praha 1959
- TOBRINER 1992: Stephen Tobriner, The Meaning of the Palazzo Barberini, in: Henry A. Millon / Susan Scott Munshower (eds.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, University Park 1992, 244-265
- URFUS 1990: Valentin Urfus, Nejvyšší zemský sudí František Karel Přehořovský, barokní velmoř, právník a ekonom v Čechách na počátku 18. stol., *Právněhistorické studie XXXI*, Praha 1990
- URFUS 1993: Valentin Urfus, Epilog císařské lásky, in: Pavel Vařák (ed.): *Sborník vlastivědných prací z Podblanicka* 33, Beneřov 1993, s. 121-128
- VÁŇOVÁ 2002: Ladislava Váňová, Týnecký zámek ve světle popisu z 1. poloviny 19. století, *Sborník prací z historie a dějin umění* 1, 2002, s. 34-37
- VARRIANO 1992: John Varriano, Plautilla Bricci ‚Architettrice‘ and the Villa Benedetti in Rome, in: Henry A. Millon / Susan Scott Munshower (eds.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy*, University Park 1992, 266-279
- VILÍMKOVÁ / MUK 1963: Milada Vilímková – Jiří Muk, Stavebně historický průzkum SÚRPMO, p. 57/IV Šternberský palác, nepublikovaný strojopis, 1963
- VILÍMKOVÁ 1986: Milada Vilímková, *Stavitelé paláců a chrámů. Kryřtof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986
- VLČEK / HAVLOVÁ 1998: Pavel Vlček / Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998

- VLČEK 2004: Pavel Vlček (ed.), Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- VLČEK 2006: Pavel Vlček, Encyklopedie českých zámků, Praha 2006⁵
- WADDY 1976: Patricia Waddy, The design and Designers of Palazzo Barberini, *Journal of the Society of Architectural Historians* XXXV, 1976, s. 151-185
- WADDY 1990: Patricia Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of Plan, Cambridge MA / London 1990
- WITTKOWER 1938: Rudolf Wittkower, Domenico Guidi and French Classicism, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2/II, 1938, 188-190
- WITTKOWER 1965: Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750, Harmondsworth 1965²
- ZAHRAVNÍK 2001: Pavel Zahradník, O vzniku zámku ve Veltrusech, *Průzkumy památek* VIII, 2001, č. 2, s. 85-96